IL

CAMPANILE DI SANTA MARIA DEL FIORE

STUDI

DI

A. NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI

FIRENZE

LOESCHER E SEEBER

TORINO

ERMANNO LOESCHER

ROMA

E. LOESCHER E C.°

IL
CAMPANILE DI SANTA MARIA DEL FIORE

STUDI

DI

A. NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI

FIRENZE

LOESCHER E SEEBER

TORINO — ERMANNO LOESCHER

ROMA — E. LOESCHER E C.°

I.

Giotto - Andrea pisano.

La tradizione volgare - Il Centiloquio del Pucci - Giotto capomaestro generale del Comune e suoi lavori nel campanile - Andrea pisano successore di Giotto - Miglioramento tentato da Andrea nel campanile. - Lesène iniziate nel medesimo - Concetto originario del campanile nell'ipotesi che queste lesène siano di Giotto - Concetto originario del medesimo nell'ipotesi ch'esse siano d'Andrea - Disegno di campanile che si conserva in un'antica pergamena nell'Uffizio dell'Opera del duomo di Siena - Eseguito accuratamente dal lato grafico - Deficiente dal lato architettonico - È lavoro d'un artista della scuola fiorentina - Rappresenta il campanile di Santa Maria del Fiore - È opera del tempo stesso di Giotto - Esprime probabilmente il concetto originario del campanile giottesco - Considerazioni relative - Difetto apposto al campanile di Giotto in un antico commento della Divina Commedia; si riscontra anche nel disegno della pergamena senese - Conseguenze che se ne deducono - Modificazioni nella costruzione del campanile rivelate da quel vecchio disegno - Esso è più giottesco del campanile edificato - Si spiega la sua deficienza dal lato architettonico - Il campanile modificato da Andrea - Se ne cercano le ragioni - Disegno presunto del medesimo.

Il campanile di Giotto è quell'adagio che corre da secoli per le bocche di tutti, e che qualunque cosa avvenga, seguiterà a corrervi per molti secoli ancora: imperocchè quantunque si usi dire, che il tempo è il miglior giudice delle cose, tuttavolta allorquando una tradizione ha dalla sua le centinaia degli anni, essa, buona o cattiva che sia, presso il volgo degli uomini si rende tale che non ha più

paura di cotesto giudizio. Sarebbe desiderabile però che allorquando la voce pubblica bandisce ed accredita una data versione, questa fosse fondata sul vero; che la voce del popolo fosse sempre la voce di Dio, e che la critica, passandolo per il suo vaglio, potesse sempre sanzionare l' asserto della pubblica opinione. Ma disgraziatamente non di rado avviene che la voce pubblica si faccia eco di vecchie dicerìe popolari destituite d'ogni fondamento di verità, le quali altro merito non hanno tranne quello d'esser vecchie. Per la qual cosa, se accade talvolta che la critica ne faccia soggetto d'esame, essa coi suoi studi, colle sue indagini e colle sue deduzioni mettendone al nudo l'insussistenze o le falsità, si trova costretta a combatterle ed a sfatarle. E questo appunto è quello che, pur troppo, si verifica anche nel caso presente. A me duole il dover così spesso sfrondare quella corona di gloria che circonda il capo dei nostri sommi nell'Arte (1), e ben volentieri vorrei assolvermi da questo còmpito ingrato. Ma l'uomo d'altronde studia per imparare e non per adorare alla cieca; per iscoprire la verità e non per ribadire delle menzogne. Per la qual cosa allorquando lo studio ci mette sulle vie del vero, bisogna accettarne le conseguenze, comunque esse possano riuscire a scapito di qualche grande reputazione. Nè così facendo, si serve soltanto alla verità ed alla scienza: di fronte ad alcuni nomi che la posterità ha caricato indebitamente di spoglie cotanto opime, stanno altri nomi, appunto per questo, coperti d'immeritato oblìo; ed è per conseguenza opera santa di giustizia e di riparazione il restituire a questi quanto loro venne tolto dal vortice distruggitore delle età e dall'ingrata dimenticanza degli uomini. Confortato da questo pensiero, io dunque vincendo ogni renitenza, dirò, che gli studi da me fatti sul campanile di Santa Maria del Fiore, mi portano a credere, che

---

(1) Voglio qui alludere allo scritto da me pubblicato, or sono pochi giorni, col titolo - *Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze* - Livorno, Tip. di Gius. Meucci 1885. Esso è estratto dagli *Annali dei RR. Istituti tecnico e nautico di Livorno*, Serie 2.ª, Anno II e III.

esso, quale ora ci si para dinanzi, sia tanto opera di Giotto quanto è opera di Arnolfo il presente suo Duomo, e del Brunellesco la cupola famosa. Ma poichè queste sono cose che bisogna dimostrarle e non asserirle, così con lo scritto presente io voglio accingermi appunto alla loro dimostrazione.

La storia più completa, e dirò anche più veridica, del campanile di Santa Maria del Fiore, ce l'ha lasciata il Pucci, scrittore contemporaneo, nel canto 85° del suo *Centiloquio,* sotto la rubrica dell'anno 1334, in questi versi che vado a trascrivere:

Nell'anno a dì diciannove di luglio
  Della chiesa maggiore il campanile
  Fondato fu, rompendo ogni cupuglio,
Per mastro Giotto dipintor sottile,
  Il qual condusse tanto il lavorìo
  Ch'e' primi intagli fe' con bello stile.
Nel trentasei, siccome piacque a Dio,
  Giotto morì d'età di LXX anni,
  E in quella chiesa poi si seppellìo.
Poscia il condusse un tempo con affanni
  Quel solenne maestro Andrea pisano
  Che fe' la bella porta al San Giovanni;
Ma per un lavorìo che mosse vano
  Il qual sì fece per miglioramento,
  Il maestèro gli fu tolto di mano.
E guidòl poi Francesco di Talento
  In fin che al tutto fu abbandonato
  Per dar prima alla chiesa compimento (1).

---

(1) Le poche notizie che gli antichi cronisti e il Vasari ci hanno lasciato sul campanile riguardano unicamente la sua fondazione ed il suo architetto originario. Il nostro Pucci, nel suo *Centiloquio*, ci ha dato in brevissimo sunto anche la storia delle sue vicende successive e de' suoi successivi architetti; e la sua testimonianza è preziosissima: 1.° Perchè egli. è scrittore contemporaneo; 2.° perchè tutto quanto egli narra è confermato dai libri dell'Opera di Santa Maria del Fiore, e dall'esame del monumento.

Giotto, Andrea pisano, Francesco di Talento; ecco qui dunque tre grandi maestri che hanno lavorato al campanile, e che a mio credere, hanno lasciato su di esso un' orma visibilissima del loro ingegno. È prezzo dell'opera pertanto indagare e studiare qual'è la parte che deve esser fatta a ciascuno di essi nella costruzione di quel meraviglioso edifizio.

Giunto all'apice di sua gloria e al declinar di sua età, Giotto, grandissimo fra i pittori, il 12 aprile del 1334 per decreto della Signoria di Firenze veniva eletto « in magistrum et gubernatorem laborerii et operis ecclesie Sce. Reparate, et constructionis et perfectionis murorum civitatis flor., et fortificationis ipsius civitatis et aliorum operum dicti comunis », e nel 28 luglio dello stesso anno, come attestano concordemente tutti gli storici e cronisti fiorentini, si ponevano con gran solennità i fondamenti del campanile del Duomo. Se si considera alle molte e gravi ingerenze conferite a Giotto con quella sua elezione, se si presta fede ai molti altri lavori che i biografi gli attribuiscono in questo mentre, e se si ripensa che circa due anni e mezzo dopo egli cessava di vivere, si capirà facilmente come egli non avesse nè tempo nè agio di condurre quest'opera sua molto innanzi. D' altronde il Pucci ci ha detto chiaramente e con grande apparenza di verità ch'egli « condusse tanto il lavorìo ch' e' primi intagli fe' con bello stile ». E dico con grande apparenza di verità, in quanto che quand' anco questo non ci venisse confermato da altre tradizioni pervenuteci, ce lo sanzionerebbe in modo apertissimo il ragionamento. Il campanile di Santa Maria del Fiore è una mole grandiosa che misura 25 braccia per lato; lo spessore de' suoi muri è sopratterra di oltre 6 braccia, ed i suoi fondamenti, che, a quanto narra il Vasari, posanò su di una platea di macigni, vanno sotto terra per ben 20 braccia di profondità. L'impresa soltanto di queste fondazioni è dunque tale e di così grande importanza da avere assorbito molti e molti mesi di lavoro; e se a questo si aggiunge la costruzione e la decorazione di quella parte della torre che s'erge dal suolo fino ai *primi intagli* per l'altezza di circa 11 braccia, noi

avremo un complesso di lavori tali che in poco più di due anni, certo non si potrebbe farne d'avanzo.

La sola opera dunque che possa con sicurezza asseverarsi uscita dalla mente e dalla mano di Giotto è quella decorazione del campanile che ricorre all'intorno per l'altezza delle prime 11 braccia da basso, e che comprende tutta la prima schiera dei compassi esagoni da lui variamente scolpiti. È naturale però che quel sommo maestro prima di porre mano al lavoro, si fosse formato un concetto generale di esso e ne avesse anche preparato un disegno. In che consisteva questo concetto? Questo disegno qual era? Era forse quello stesso che noi oggi vediamo così bellamente eseguito, od isvariava invece da quello? E le variazioni, se avvennero, dove, quando e come vi furono fatte? Sarebbe troppo prematuro il rispondere adesso a tutte queste domande, e ne mancherebbero i modi: epperciò soprassedendo per il momento, seguiteremo nelle nostre investigazioni.

A Giotto, morto nel gennaio del 1336-37, successe nel lavorìo del campanile Andrea pisano; e non fa meraviglia. Andrea, oltre ad essere sommo scultore, era altresì grande architetto e, come dice il Pucci, *maestro solenne;* e per il lungo soggiorno in Firenze, ove si era esercitato in opere architettoniche e scultorie di grande importanza, e segnatamente per la bellissima porta in bronzo del San Giovanni, s'aveva acquistata molta benemerenza, e consideravasi nè più nè meno che se fiorentino egli fosse. L'opera di Andrea nel campanile comincia naturalmente dove finisce quella di Giotto. Egli dunque, partendosi da quelle 11 braccia costruite sotto la direzione dell'illustre suo antecessore, con una seconda schiera di formelle a compassi romboidali completò il piedistallo o basamento della torre bellissima, eppoi si spinse su in alto. Veramente non abbiamo memorie scritte che c'indichino a qual punto l'opera di Andrea si arrestasse; abbiamo però nell'Uffizio del Bigallo quell'antica pittura che porta la data certa dell'11 Settembre 1342, e nella quale sono effigiati il duomo ed il campanile, che si elevano fino a quel punto a cui le costruzioni erano allora arrivate; e il campanile in quel di-

pinto si vede già condotto all' altezza a cui s' impostano le prime finestre, e mostra perciò costruita tutta quella regione su cui campiscono le nicchie con le altre loro concomitanze. É da ritenersi pertanto che l'opera di Andrea si estendesse per tutto questo tratto e che si arrestasse a quel punto; sia perchè sappiamo come egli veramente scolpisse alcune statue da mettersi in quelle nicchie, sia perchè al di sopra di quella regione s'entra in concetti troppo diversi e discordi dalle cose già fatte per potere attribuire le une e gli altri ad uno stesso architetto.

Il Pucci ci fa sapere che Andrea pisano volle introdurre nel campanile un miglioramento, il quale però non corrispose alle previsioni che l'avevano mosso. Qualunque questo miglioramento si fosse, sta in fatto che esso venne attuato, che sul campanile deve trovarvisi anche oggi, e che per conseguenza il campanile stesso in quel punto non è più quello concepito e disegnato da Giotto. Nella regione delle nicchie, che è quella appunto costruita sotto la direzione d'Andrea, si vedono impostati in ciascuna faccia della torre due pilastrelli, o lesène, che lì nascono, lì si muoiono, ed hanno perciò tutta l'aria di cosa a cui non si è voluto dar seguito, e rappresentano, come suol dirsi, un pentimento. Questi pilastrelli, queste lesène sarebbero per avventura il meglioramento introdotto da Andrea nel campanile? Forse sì; anzi sì addirittura. Ma questa è una questione che sarà chiarita più tardi, ed ora come ora dobbiamo lasciarla indecisa. Ora come ora quello che non si può mettere in dubbio si è, che queste lesène debbono essere immancabilmente opera o di Giotto o di Andrea. Poniamo dunque queste due ipotesi, esaminiamole partitamente, e vediamo quali sono le conseguenze che si deducono da ciascuna di esse.

E per prima cosa supponiamo che queste lesène appartengano a Giotto. Senza dubbio se Giotto le impostava lassù non poteva impostarcele a caso; e si farebbe troppo grande offesa all'ingegno e al buon senso di quel sommo maestro se noi supponessimo ch'egli ce le facesse così per farcele e per limitarle a quella regione delle

nicchie, arnesi inutilissimi e senza scopo di sorta. Esse con la loro presenza accennano anzi ad uno scopo, ma questo scopo lì non si vede; dunque doveva essere in qualche altra parte. È naturale pertanto che esse dovessero legarsi al concetto generale che il sommo pittore s'era formato del suo campanile, e ch'ei volesse perciò seguitarle su in alto fino alla sommità del medesimo, come d'altronde è la regola e com'erano allora le consuetudini (1); o almeno fino a tal punto che giustificassero la necessità della loro presenza. Se così è, e tutte le buone induzioni logiche ci confortano a crederlo, bisogna allora concludere, che il campanile concepito originariamente da Giotto non avesse nulla che fare con quello che abbiamo oggi dinanzi agli occhi. Imperocchè quelle lesène non corrispondono per nulla nè ai concetti nè alle linee di tutta la decorazione architettonica che si spiega al di sopra di esse. Seguitando su in alto, esse investirebbero, mutilerebbero e renderebbero perciò impossibili le finestre bifore accoppiate che costituiscono i due ordini superiori, e renderebbero impossibili altresì i grandi finestroni finali coi quali l'edifizio si termina. Stando dunque a questa ipotesi, bisognerebbe credere, che il disegno originario di Giotto, diversissimo da quello ch'è oggi, consistesse sostanzialmente in una decorazione a finestre centrali fiancheggiate dalle lesène anzidette, e sovrapposte una all'altra secondo le varie regioni del campanile.

Vediamo ora quali sarebbero le conseguenze se quelle lesène appartenessero invece ad Andrea pisano, e costituissero quella innovazione miglioratrice ch'egli s'era pensato introdurre nel suo lavoro. Naturalmente anche Andrea, adottando il partito di codeste

(1) Queste lesène intermedie noi infatti le troviamo spessissimo nelle nostre torri romaniche, e non di rado anche in quelle ogivali; ed in Italia, come dimostreremo più tardi, le torri anche nel periodo ogivale rimasero sempre nella sostanza loro romaniche; essendochè per dir vero, delle torri essenzialmente informate al genio ed alle leggi dell'ogivalismo, come le hanno gli oltramontani, noi non ne abbiamo.

lesène, non poteva farcele a caso, nè per farle morire lì appena nate. Naturalmente anch' egli avea dunque l' idea, d' altronde logica e naturale, di valersene, di sfruttarle per la sua composizione, epperciò di seguitarle su in alto. Il che in sostanza vuol dire, che Andrea sentiva in sè tanto coraggio da buttar giù i due ordini superiori delle finestre bifore, i bellissimi finestroni finali, in una parola da distruggere tutta la decorazione architettonica del campanile. Ora questa decorazione è cosa stupenda e sommamente bella e grandiosa, e difficilmente, io credo, potrebbe immaginarsene altra che sapesse eguagliarla. Io voglio ammettere che Andrea sentisse di sè molto altamente; voglio ammettere anche che fosse eccessivamente presuntuoso. Al postutto egli era però un grande artista, e come tale doveva avere potentemente sviluppato il sentimento dell'Arte. Per la qual cosa, per quanto presuntuoso si voglia supporlo, io non posso acconciarmi a credere ch' egli fosse tanto cieco e imbecille da non vedere e da non capire che il disegno di Giotto era divinamente bello e grande e solenne, e che quelle sue lesène, al confronto di esso, erano un brutto e meschino temperamento che sciupava ogni cosa; e tanto meno posso acconciarmi a credere, che la sua aberrazione presuntuosa giungesse al punto da fargli ritenere che con quella sua roba egli avrebbe per giunta migliorato il lavoro. Ma quand' anco volesse supporsi ch' ei fosse stato còlto davvero da questa mattana, o ch' era egli forse padrone ed arbitro di fare e disfare e di sciupare ogni cosa a suo talento? Non c' era dunque nessuno che potesse e sapesse infrenarlo? Non c' erano i Consoli dell' arte della lana e gli Operai della Chiesa, cui era commesso il governo e la sorveglianza della fabbrica, e che ogni qualvolta il bisogno lo richiedesse adunavano consigli di frati, cittadini e maestri per sapere quello che fosse da farsi per il bene della Chiesa e per il decoro del Comune? Vogliamo noi credere che tutta questa gente così interessata al buon andamento del lavoro, avesse la mente tanto stravolta da non capire che Andrea era un matto presuntuoso, e da consentirgli che egli potesse mandare liberamente ad effetto quel suo be-

stiale proponimento? Queste cose in verità, passano i limiti del possibile e del credibile, e non si possono per conseguenza accettare. Se dunque Andrea con quelle sue lesène si pensò d'introdurre un miglioramento nel campanile, bisogna supporre che allora le cose fossero molto diverse da quello che adesso comunemente si crede: bisogna supporre, cioè, che il disegno del campanile lasciato da Giotto fosse molto differente da quello che è oggi, che non fosse informato a tanta grandezza di concetti, che fosse insomma un disegno tale da poter risentire benefizio e miglioramento magari anche dalle lesène di Andrea. E forse appunto perchè questa era cosa da non potersi decidere se non per via d'esperimento, i Consoli e gli Operai consentirono che se ne facesse la prova. Ad ogni modo, qualunque ipotesi si faccia su queste lesène, o si attribuiscano cioè all'opera di Giotto, ovvero a quella di Andrea, le conclusioni a cui siamo condotti in ambedue i casi sono le seguenti:

1.ª *Il concetto originario del campanile di Giotto era essenzialmente diverso da quello che fu poi eseguito e che abbiamo oggi dinanzi;*

2.ª *Il suo merito architettonico era di gran lunga inferiore.*

Tenute ferme queste conclusioni, che per me non ammettono dubbio, quale poteva essere, domanderò io, questo disegno giottesco così essenzialmente diverso da quello che oggi vediamo? È proprio perduta ormai ogni speranza di poterne avere un qualche indizio, una qualche memoria?

Nell' uffizio dell' Opera del duomo di Siena si conserva una vecchia pergamena del secolo XIV nella quale si vede il disegno di un campanile (1). Questo campanile isolato da cima a fondo è di marmi a colori, è di forma quadrata, ed ha negli angoli dei grandi pilastri o contrafforti ottagonali. Al di sopra della sua zona inferiore che funziona da basamento, esso è repartito in 5 ordini eguali separati da

---

(1) Sulla provenienza di questa vecchia pergamena non m'è riuscito avere notizie che meritassero d'essere attese.

cornici e fascie colorate. Nel 1.° ordine v' è solamente un piccolo occhio a traforo; nel 2.° una finestrella monofora; nel 3.° una finestra bifora un poco più grande; nel 4.° due bifore accoppiate, più grandi ancora; e nel 5.° una specie di loggia costituita da 3 finestre bifore in dimensione sempre crescente e sormontate da cuspidi. A questo punto la torre passa dal quadrato all'ottagono: 4 grandi civorj o pinacoli si elevano in corrispondenza ai contrafforti angolari. Il corpo ottagono centrale ha esso pure in ogni angolo contrafforti che finiscono a pinacolo; ogni sua faccia è occupata da una finestra bifora molta oblunga e sormontata anch'essa da cuspide, ed è terminato e chiuso da una guglia o piramide ottagonale che s'innesta direttamente alle cuspidi ed ai pinacoli delle finestre. Il concetto di questo campanile, come ognun vede, è assai diverso da quello del campanile di S.ª Maria del Fiore; parrebbe ad un tratto fossero due cose che nulla avessero che fare fra loro. Eppure, se da questo colpo d'occhio generale si passa ad un esame più minuto, noi troviamo fra questo disegno ed il campanile del duomo delle analogie, anzi delle identità che sono davvero strane e meravigliose. Tanto l'uno che l'altro infatti rappresentano una gran torre isolata, marmorea, policroma, e di pianta quadrata coi contrafforti d'angolo ottagonali; ambedue le torri hanno l'istessa grossezza dei contrafforti angolari, l'istessa larghezza di 25 braccia, l'istessa altezza di braccia 140 circa, e di ben altre 50 braccia si eleva la guglia o piramide finale, appunto come dice la tradizione. Non basta: la parte inferiore che fa le veci di basamento, è in ambidue identica, e l'una dall'altra non isgarra d'un capello: le stesse misure, le stesse proporzioni, l'istesso zoccolo, l'istessi profili, le stesse cornici, l'istessa disposizione policroma, gl'istessi specchi o formelle eguali nel numero e nelle dimensioni, e decorate egualmente nel loro mezzo da compassi esagonali; tutto insomma è ripetuto nei due esemplari con tanta fedeltà ed esattezza da costituirli come una vera e propria stereotipazione l'uno dell'altro. Queste coincidenze sono in verità molto curiose, e dànno molto da pensare.

Sembra che questo vecchio disegno non fosse mai terminato. Infatti al di sopra delle due regioni inferiori, le uniche che si possano dire finite, se pur lo sono ancor esse, mancano nelle cornici gl'intagli, e le fioriture nelle fascie marmoree; mancano ai contrafforti angolari e ad alcune delle cornici medesime i chiaroscuri e gli sbattimenti; manca probabilmente il fondo su cui dovevano campire le bifore del 2.º ordine, e mancano forse le sculture in alcuni dei tanti compassi esagoni di cui il monumento è cosparso. Anche la decorazione del corpo ottagono superiore non sembra del tutto ultimata. È singolare poi il contrasto che vi è in questo disegno fra il merito grafico ed il merito architettonico. La sua esecuzione grafica dal lato dell'esattezza e della diligenza non lascia davvero a desiderare; anche la parte decorativa è trattata accuratamente, e vi sono qua e là certi fregi a bassorilievo e certi fogliami disegnati con molto garbo. Gli angeli poi che sormontano i pinacoli e la guglia finale rivelano una mano molto più esperta di quella che potrebbe esigersi per un bozzetto architettonico (1). Ma se, mettendo da parte l'esecuzione grafica, si passa invece a considerare la composizione e il trattamento dei particolari architettonici, allora la scena muta di aspetto. Non già che questi particolari non siano disegnati anch'essi con diligenza, tutt'altro; il guaio non istà lì: sta invece nell'incertezza ch'essi rivelano nelle pratiche dell'Arte. Le finestre non hanno sguancio, cosicchè sembra si sia scambiata la loro costituzione con quella delle arcature di cui sogliono comporsi ordinariamente le loggie; come per converso si è scambiata la costituzione delle loggie

---

(1) Sono molti anni che non ho più rivisto questa vecchia pergamena, ed allorquando la vidi l'ultima volta essa non aveva ancora assunto agli occhi miei tutta quella importanza che ha adesso. Io ne parlo per conseguenza valendomi di una fotografia che tengo di essa, eseguita dal valente fotografo senese sig. Lombardi; ed essa è bastantemente chiara e grande a sufficienza per rendere esatta ragione di tutte le parti di quel disegno.

con quella delle finestre, intramezzando le loro arcature con dei pilastrelli terminati a pinacolo. Anche le finestre vere e proprie son fiancheggiate da altri pilastrelli messi là senza legame alcuno e con un trattamento che rivela più che altro l' arte settentrionale. Già in tutti i partiti architettonici di questo disegno ed anche nei profili v'è una tendenza alle forme nordiche chiaramente pronunziata; ed è curioso poi il vedere alcuni di cotesti partiti anzichenò strapazzati, ed altri invece trattati con sufficiente studio. Per esempio le tre finestre che costituiscono la loggia finale del corpo quadrato della torre, salvo certe piccole mende, sono fatte a dovere, e somigliano molto le bifore accoppiate che si vedono oggi nel campanile; parrebbe quasi che queste si fossero inspirate su quelle.

Anche il corpo ottagono finale non va esente da censura. Forse è un po' troppo alto e magro, e i quattro civorj o pinacoli che sormontano i grandi contrafforti angolari, alti e magri ancor essi, sono piantati là senza garbo o studio di sorta. Anche l' innesto diretto e immediato della guglia finale con le cuspidi e coi civorj del corpo ottagono anzidetto, è qualche cosa di nordico che vince la mano agli stessi settentrionali; imperocchè i settentrionali nelle grandi guglie delle loro torri non usarono mai questo innesto diretto, e lo riserbarono soltanto alle gugliette dei tabernacoli, dei contrafforti e ad altre piccole cose. Certamente la loggia con la quale si termina il corpo quadrato dell' edifizio doveva esser poco profonda, e doveva aver dietro a sè un' assai grossa muraglia alla quale potesse venire affidato con sicurezza il corpo ottagono sovrapposto; per cui su questo non v'è nulla a ridire. Ma certo in quel punto il passaggio della forma quadrata all' ottagona poteva esser fatto con maggiore artifizio, e sopratutto la mancanza colà d' un parapetto è cosa che non si spiega nè si giustifica. Per dirla in una parola, mi sembra che da tutto quanto si è esposto si debba concludere, che il campanile della vecchia pergamena senese è stato fatto da mano esperta assai nel disegno, ma non abbastanza familiare alle pratiche architettoniche.

Premesso questo stato di cose, ecco quali sono, a senso mio, le conclusioni che si deducono in ordine a quel disegno.

In primo luogo io credo *ch'esso sia uscito dalle mani d'un artista della scuola fiorentina,* e questo fatto lo desumo dal sistema policromo in esso adottato. Il policromismo spiegato da quel disegno non è quel policromismo comune a tutte le scuole toscane, italiane e dirò anche orientali; policromismo costituito dall' alternarsi di liste marmoree bianche e nere che secondano l'andamento dei filari delle pietre, e che perciò io chiamerei volentieri *policromismo stereotomico* o *litotomico.* Il policromismo del nostro disegno è invece quello proprio esclusivamente della scuola fiorentina e tradizionale in essa fino da tempi antichissimi: è quel policromismo tutto *sui generis,* in virtù del quale i principali elementi architettonici vengono espressi inquadrati e messi in risalto, e le pareti ricevono in ogni loro parte decorazione e ricchezza; ond'è che vorrei chiamarlo *policromismo decorativo;* e di questo, uscendo da Firenze, non v'ha esempio nè in Italia nè fuori.

Credo poi in secondo luogo che *con quel disegno s'è voluto veramente rappresentare il campanile di S.a Maria del Fiore.* Noi qui abbiamo infatti una torre che riunisce in sè le particolarità d'essere di gran mole, isolata, quadrata e marmorea, particolarità che sappiamo non si trovano nè dovevano trovarsi riunite in altra torre della Toscana se non in quella del duomo di Firenze; questo disegno è terminato a piramide, come si vuole per vecchia tradizione che fosse il concetto primitivo del nostro monumento; questo disegno infine presenta le stesse dimensioni generali del campanile di S.a Maria del Fiore, e la parte che in esso funziona da basamento è così identica a quella corrispondente nel campanile nostro, che si potrebbe anche credere fosse servita di norma per la sua esecuzione. Dopo tutti questi fatti, come si potrebbe sensatamente asserire, che questo è un disegno fantastico, cervellotico, che nulla ha che fare col campanile del duomo? Che è un disegno fatto così per capriccio, senza scopo di sorta, e solamente per allietare gli ozi beati di qualche architetto del

medio evo? Sì, perchè in quell'età seria, operosa e feconda gli artisti avevano in capo siffatti grilli, e sciupavano il loro tempo a tirar giù progetti aerei e che non si sarebbero mai eseguiti, paghi come i nostri sfaccendati moderni di tappezzare poi con essi le pareti di esposizioni più o meno permanenti!.. Ma, dato pure e non concesso che queste ubbie fossero allora di moda, per qual ragione, domanderò io, un artista il quale s'impanca ad escogitare il concetto originale d'un suo campanile qualunque, va poi a ricopiare con servilità così pedissequa alcune parti della torre fiorentina? Che sciocca contradizione è questa? Avrebbe egli forse preteso di fare con esso una variante al concetto giottesco? Una variante per isciuparlo e conciarlo a quel modo, e per convertire in opera mediocrissima un lavoro stupendo!... Eppoi, a che pro una variante, ora che il campanile si stava già costruendo, e che la sua esecuzione era affidata nientemeno che alle mani di Giotto? In queste condizioni una variante io non saprei concepirla se non per opera dello stesso Giotto, o di Andrea pisano. Ma neppure di Andrea, perchè le idee di Andrea, come abbiamo visto e come meglio vedremo fra poco, erano radicalmente diverse da quelle che figurano nella vecchia pergamena senese. L'ipotesi d'una variante dunque non regge; eppoi, anche ammettendola, in sostanza si verrebbe a sanzionare quello che io dicevo, che cioè con cotesto disegno s'è voluto veramente rappresentare il campanile del duomo di Firenze, e si verrebbe per giunta a far credere che fosse una variante uscita dalle mani stesse di Giotto. Cotesto disegno non è dunque un disegno fantastico fatto a caso, non è nemmeno una variante al concetto giottesco, ed è veramente un disegno che accenna al campanile di S.ª Maria del Fiore.

In terzo luogo poi credo *ch'esso sia opera del tempo di Giotto,* vale a dire, eseguita negli ultimi due anni in cui visse quest'illustre pittore. Infatti, fermo e stante che esso accenni al campanile del duomo, come d'altronde non può dubitarsene, se fosse posteriore a Giotto, se fosse per es. del tempo di Andrea Pisano, dovrebbe fra le sue linee presentarci anche quelle famose lesène di cui tanto fu parlato più

sopra, e che, come dimostreremo meglio fra poco, costituiscono l'innovazione introdotta da Andrea. E dico che dovrebbe presentarci queste lesène, perchè allorquando un architetto o disegnatore si mette in capo di modificare un edifizio già in corso di costruzione, è naturale che introduca le sue modificazioni nelle parti che tuttavia rimangono a farsi e non in quelle già fatte; non potendo ammettersi ch' egli sia tanto dolce di sale da credere, che, per far grazia alle sue fantasie e per dargli gusto, si voglia distruggere quanto fu già costruito. Ora coteste lesène non essendovi, vuol dire dunque, che quel disegno è di data anteriore ad esse, che è anteriore ad Andrea, e che per conseguenza è opera del tempo giottesco.

E adesso posta la questione in questi termini, qual'altra conseguenza possiamo dedurne se non che la vecchia pergamena senese ci rappresenti il vero e proprio pensiero originario uscito dalla mente di Giotto? Noi abbiamo qui un disegno nel quale, come si è visto, s'è voluto raffigurare il campanile di S.ª Maria del Fiore; questo disegno è opera di un artista fiorentino, e per di più è stato fatto vivente lo stesso Giotto, o per dir meglio, dal 1334 al 1336. Questo disegno inoltre, prescindendo anche da certe coincidenze nelle forme e nelle dimensioni generali, presenta questo fatto capitalissimo e della più alta importanza : *d'essere,* cioè, *perfettamente identico al campanile del duomo in tutte quelle parti che sappiamo con certezza essere state costruite durante la vita di quel grande pittore,* laddove in tutto il rimanente esso isvaria da quello. Ora quali possono essere le ragioni di questo divario? A senso mio, esse non possono essere che due: o quel disegno isvaria per capriccio del suo disegnatore, o perchè veramente dopo la morte di Giotto il concetto del campanile fu mutato e reso diverso in tutto da quello di prima. Quale di queste due può essere la ragione più probabile? Abbiamo visto poc' anzi come l' idea d' un campanile capriccioso e fantastico non regga all'esame, e come essa inciampi in molte difficoltà e contradizioni. Alle quali altre ancora potrebbero adesso aggiungersi. Per esempio, come mai l' autore di quel disegno, che si teneva così religiosamente vin-

colato a tutto quanto Giotto aveva costruito di propria mano, disprezzava poi tutto il resto, che pure era uscito dalla mente e dalla mano di quel sommo maestro? Perchè da quello scrupolo così rigoroso si passa adesso alla più completa licenza? Come stanno d'accordo insieme tanta venerazione da un lato e tanto disprezzo dall' altro? Come si conciliano fra loro tanta servilità e tanta indipendenza?

Di fronte a tutte queste cose strane ed inconciliabili, o non sarebbe più logico il supporre, che nell'istesso modo con cui quel vecchio disegno è così esatto e fedele *in quelle parti riconosciute e accertate come opera di Giotto,* si dovesse esserlo anche in tutte le altre che oggi, per mancanza di documenti non siamo più in grado di accertare e di riconoscere siccome opera di quell' artista sovrano? Non sarebbe più naturale e più logico il supporre che le diversità che in esso s'incontrano, anzichè alla fantasia o al capriccio del disegnatore, debbano attribuirsi alle mutazioni che s' introdussero nel campanile subito dopo la morte di Giotto? E perchè infatti, dopo quelle identità così scrupolose che ci presenta in alcune sue parti, quel disegno dovrebbe essere in tutto il resto fantastico ed arbitrario? E perchè mai questa gran rivoluzione nelle idee e nel cervello del suo autore si è operata precisamente a quel punto che nel nostro edifizio segna il passaggio dalla vita alla morte di Giotto? Perchè non prima? Perchè non dopo? Questa davvero è una matassa così intrigata che è impossibile raccapezzarne il bandolo. Ammettete invece che quel disegno rappresenti il concetto originario giottesco, ed ecco che il bandolo è tosto trovato e la matassa è subito distrigata. Nelle parti che si costruiscono durante la vita del gran pittore quel disegno non isgarra d' un capello, ed è naturale; nelle altre parti poi che subito dopo la morte di esso furono prese a modificarsi e a innovarsi, il disegno non corrisponde più all'edifizio, ed è naturalissimo ancora questo. D'altronde a che ci meraviglieremmo noi che quell'antico disegno ci presenti un campanile molto diverso dall'attuale e molto men bello? Non abbiamo forse detto e dimostrato più sopra con argomenti abbastanza serj che così appunto doveva essere? Il vecchio disegno non fa dunque altro

che confermarci col fatto quello che noi avevamo già trovato col ragionamento; epperciò le disparità che in esso si vedono, anzichè fornire argomenti ed eccezioni a suo danno, tornano invece a di lui vantaggio.

Ed ecco, mentre meno ce l' aspettavamo, scaturire un fatto che viene in appoggio alle nostre congetture ed ai nostri sospetti. In un antico commento della Divina Commedia, scritto verso la fine del secolo XIV e pubblicato in Bologna dal 1866 al 1874 a cura della Commissione dei Testi di lingua, parlandosi di Giotto, si leggono le seguenti parole: – « Compose et ordinò il campanile di marmo di Santa Riparata di Firenze: notabile campanile et di gran costo. Commissevi due errori: l' uno che non ebbe ceppo da piè, l' altro che fu stretto: posesene tanto dolore al cuore, ch'egli, si dice, ch' egli ne infermò et morissene ». – Se questa fosse veramente la causa della morte di Giotto io non lo so davvero. Quanto agli errori appostigli, siccome quello della strettezza potrebbe anco essere questione di gusto, epperciò discutibile, io non starò ad occuparmene; ma quello della mancanza del ceppo da piede, riferendosi a cosa di fatto e tale perciò da non potersi controvertere, bisogna credere che davvero esistesse, e mi sembra per conseguenza che meriti ne sia tenuto conto. Ora se noi guardiamo il campanile disegnato nella vecchia pergamena senese, troviamo appunto che manca ancor esso del ceppo da piede. Imperocchè il suo basamento, se pur basamento si può chiamare quella sua zona inferiore decorata in modo diverso dalle altre, oltre al riuscire basso e meschino per essere costituito da una fila sola di formelle, ha il difetto di non isporgere punto e di cadere precisamente a piombo con la linea dei muri di sopra; per la qual cosa i contrafforti angolari non essendo risegati e seguitando su in alto della grossezza medesima, riescono alla vista più massicci e meno eleganti di quelli della torre fiorentina, e il contorno generale apparisce più goffo. In questo disegno dunque, come ognun vede, basamento vero e proprio non v' è, epperciò manca in esso il ceppo dappiede, appunto come il commentatore anonimo dell'Alighieri asserisce che mancasse nel campanile

immaginato da Giotto (1). Questo fatto importantissimo, mentre ci rivela una nuova ed inaspettata coincidenza fra il nostro disegno ed il campanile giottesco, conferma altresì nel modo più manifesto quelle induzioni che abbiamo fatto poc' anzi in ordine all' uno ed all' altro di essi. Poniamo infatti il caso che nessuno ci avesse detto che il campanile di Giotto non aveva dappiede il suo ceppo; chi di noi, nel vedere quel vecchio disegno mancante del suo ceppo ancor esso, non avrebbe subito supposto esser questa una delle solite varianti, una delle tante licenze introdottevi dal suo disegnatore? Ebbene, noi ci saremmo grandemente ingannati; ed ecco infatti che dopo le parole dell' anonimo commentatore dantesco noi veniamo ad accorgerci, che quel disegno, lungi dal presentare licenze o varianti di sorta, è anzi fedelissimo, e che anche in questa parte ci rende in tutta la sua verità ed esattezza il concetto giottesco. Voi vedete dunque di qui, che ogni qualvolta si giunge a poter constatare dei fatti appartenenti a cotesto concetto, il nostro vecchio disegno è sempre là a confermarceli. Il che giustifica sempre più il sospetto da me affacciato pocanzi, che cioè le varianti che in esso si vedono, anzichè parto della fantasia o del capriccio del disegnatore, debbano con più ragione considerarsi come conseguenze delle mutazioni introdotte nel campanile dai successori di Giotto, e che perciò esse non facciano ostacolo a supporre che quel disegno rappresenti davvero il concetto uscito dalla mente di quel sommo maestro. Anzi all' opposto; ed infatti guardate: il campanile di Giotto non ha il ceppo da piede, il nostro vecchio disegno non lo ha neppur esso; lo ha bensì il campanile del duomo, chè ce lo

---

(1) Il nostro vecchio disegno dunque, per ciò che concerne la mancanza del ceppo da piede, corrisponde esattamente a quanto dice il Commentatore anzidetto. In quanto poi all'altro difetto della strettezza, che gli si appone, io per verità non saprei trovarcelo; a meno che il nostro commentatore non volesse alludere al corpo ottagono finale, il quale, come ho accennato più sopra, è veramente un po' troppo alto, epperciò apparisce alla vista alquanto smilzo e sparuto.

fece Andrea pisano. Ditemi ora, di grazia: qual è che esprime più fedelmente il pensiero giottesco, il vecchio disegno, o il campanile edificato?... A noi mancano oggi ulteriori testimonianze per istabilire nuovi termini di confronto fra queste cose; ma se le avessimo, probabilmente saremmo condotti a concludere, che la variante al concetto originario di Giotto non è già il campanile disegnato sulla vecchia pergamena senese, sì veramente quello che oggi torreggia superbo al fianco di S.ª Maria del Fiore.

Tuttavia studiando attentamente quel vecchio disegno, scaturiscono dei fatti nuovi che vengono sempre più a rafforzare questa mia induzione.

Abbiamo detto in principio sulla testimonianza del Pucci che l'opera di Giotto nel campanile si arresta a quei primi compassi esagoni che furono da lui stesso scolpiti. Il nostro vecchio disegno della pergamena senese conferma pienamente quella testimonianza. Stando ad esso, parrebbe che la morte sopravvenisse a Giotto mentre si stava ponendo sul campanile quel filare di marmo rosso che ricorre al di sopra dell'*impietrato* (1) il quale sormonta e chiude la schiera

(1) *Impietrati*, o *fregi impietrati* si dicevano allora le fasce di marmo intarsiate con disegni a vario colore, come apparisce dai documenti tratti dall'archivio dell'Opera di S.ª Maria del Fiore, e che qui vado a trascrivere.

- 1357, dì xv di dicembre -

Allogammo Franciescho Talenti et io Filippo Marsili questo dì a chompiere, cioè *chavare et impetrare* tutti i fregi che sono murati, et devonsi impetrare et non sono altro che pianati sul campanile di larghezza 2|3, a Puccio Bracciuoli per soldi 25 piccioli il braccio di quanto ne farae, et de' cominciare incontanente innanzi a dì 23 di decembre. *(Libro di Ricordanze del Provveditore Filippo Marsili*, alla data).

- 1358, dì xxvj di decembre -

Giovanni di Cino et Domenico di Maso et Baldino di Cino vogliono far gli archetti che vano in su' bechadelli, chonciatura et metitura il marmo nero che vi va entro per lire 2 e soldi 15 l'uno. *L'ompetrato chavato, che va tra l'uno bechadello e l'altro*, chonciare curare e cometere per lire 2, e s. 10 l'uno.

delle formelle in mezzo a cui campiscono i detti compassi. Imperocchè su quel filare (che segna appunto il distacco completo del nostro vecchio disegno dall'edifizio) noi vediamo in quel disegno stesso impostata una ricca cornice, che adesso è scomparsa. La ragione di questa scomparsa è logica e naturale. Giotto, che aveva destinata quella regione più bassa del campanile a fare in qualche modo le veci di basamento, per darle una specie di finale, sembra avesse divisato di porre su quel filare di marmo rosso quella sua ricca cornice. Ma Andrea pisano, che vedeva la necessità di dare alla nostra torre il ceppo da piede che gli mancava creando un vero e proprio basamento più alto e grandioso con doppio ordine di formelle e di compassi, vide che in quel punto là un finale non aveva più ragione d' essere; epperciò lo tolse via, vi sostituì una sua cornicetta a piccoli modigllmini (la quale infatti col suo stile diverso mostra chiaramente l'opera di un' altra mano), e trasportò quella cornice che ho detto, senza toccarla e senza mutarvi pure una linea, su in alto ove il suo basamento si termina e si risega. Se dunque Andrea trasportava lassù quella cornice *tale quale noi la vediamo nelle parti giottosche del nostro vecchio disegno,* questo vuol dire che essa era una vera e propria cornice giottesca.

Esaminando adesso questa cornice, la quale davvero è trattata con molto gusto, mi sembra di travedere in essa un profilo

---

(Se si getta l'occhio sul ballatoio finale del campanile, del quale qui appunto si parla, si vedrà che *l'ompetrato chavato che va tra l' uno bechadello e l'altro,* consiste appunto in un fregio intarsiato a colori).

- 1358, dì xxviij di decembre -

Chome Lionardo di Cione e Giovanni Cini misero gessi dove stavano (*seguono due parole inintelligibili o sbagliate, che forse potrebbero dire* metter marmo) nel'*ompietrato* che tolsono a fare e detto suso a murare (*Libro del provveditore Cambino Signorini,* alle date).

Da questi documenti apparisce altresì che tali *impietrati* o fregi ad intarsio si solevano eseguire dopo che le respettive fascie di marmo erano state murate al posto.

nordico italianizzato. Un gran piano inclinato *(chanfrein)*, partendosi dall' alto, fa capo ad un listello che ha sotto di sè un altro listello minore, eppoi un gran cavetto o guscio tutto intagliato a fogliami; e a questo guscio, limitato in basso da un altro listelletto e da un tondino, sottostà una schiera di piccoli archetti che campiscono sul marmo nero. Questo profilo, come ben si capisce, fuorvia dalle tradizioni della scuola fiorentina. Esso fu imitato in parte da Andrea nell' altra cornice che chiude la regione delle nicchie, ma da indi in là non se ne ha più traccie, ed esso sparisce dal campanile, per far luogo a profili di stile diverso, e dirò anche più fiorentino. Non così però nel nostro vecchio disegno. In esso la cornice giottesca che abbiamo testè descritta è la cornice tipo di tutto il campanile, e la troviamo ripetuta in tutte le regioni di esso; fatto importantissimo, il quale ci fa vedere che *quel vecchio disegno è più giottesco del campanile edificato*. L' unica cornice che in esso si scosti dal detto tipo, è quella che sottostà alle finestre trigemine che a guisa di loggia chiudono il corpo quadrato della torre; e se ne capisce facile la ragione. La cornice in quel punto doveva sorreggere un parapetto o terrazzo, e quella forma sgusciata non aveva nè bastante aggetto nè sufficiente resistenza per prestarsi a cotesto scopo; per questo ve ne fu sostituita un' altra più proiettante e robusta del genere di quelle usate dalla scuola fiorentina nel periodo romanico. Il che, fra parentesi, ci dimostra, come a quel tempo (1334-36) non fosse ancora invalso l' uso di regger gli anditi sui beccatelli.

Citerò finalmente un altro fatto nell' istess' ordine d' idee. Quei compassi esagoni che si vedono campire sul fondo rosso delle formelle rettangolari schierate lungo la parete più bassa del basamento, sono senz' alcun dubbio ancor essi un motivo giottesco. Or bene: nel campanile questi compassi esagoni spariscono con Giotto; nel vecchio disegno della pergamana senese invece seguitano su in alto, sempre sul campo rosso, fin quasi alla sommità della torre, vale a dire, fin sotto alla loggia con cui si termina il suo corpo quadrato, obbedendo sempre alle misure, alle distanze e alle disposizioni pre-

stabilite dalle formelle anzidette (1). Come e perchè questo sia avvenuto non lo so, nè mi curo saperlo; ma limitandomi a prendere la cosa come sta, bisogna che finisca col dire, che *anche per questo lato il nostro vecchio disegno è molto più giottesco del campanile edificato.*

Qui dunque, come vedete, si torna sempre alle solite conclusioni: ogni qualvolta si può constatare e accertare nel campanile la provenienza giottesca di un partito architettonico, d'una decorazione, e magari anche d' un profilo, il nostro vecchio disegno non manca mai a se stesso, e voi trovate sempre fra le sue linee cotesto profilo, codesta decorazione, e codesto partito. Nel caso poi della cornice summenzionata esso fa anche qualche cosa di meglio: esso ci fa sapere (e altrimenti lo avremmo ignorato) che la cornice posta da Andrea sull' alto del suo basamento è una cornice giottesca, ci avvisa dello spostamento che essa ha subìto, ci rende ragione del come e del perchè fu introdotta nel campanile cotesta modificazione, ci scrive insomma una pagina della storia segreta di cotesto edifizio. E tutte queste cose, per quanto piccole in se stesse, sembra a me che abbiano nella nostra questione un valore grandissimo.

Nè mi dispiace, mi giova anzi, che quella vecchia pergamena riveli una mano espertissima nel disegno ma poco pratica nella composizione e nel trattamento dei particolari architettonici. Giotto era

---

(1) Anche questa esatta corrispondenza di linee, di misure e di disposizioni che vi è fra le parti decorative del nostro vecchio disegno e le formelle imbastite da Giotto giù in basso, è cosa strana e che vuol esser considerata. Che Giotto nello studiare la decorazione del suo campanile cercasse di osservare e di raggiungere cotesta corrispondenza in tutte le parti della medesima, e di subordinare uno all'altro tutti i suoi concetti, questa è cosa di regola, e che si capisce assai facilmente. Ma che un architetto, il quale lavora a un disegno per tutto suo conto o mette mano nell'opera altrui per modificarla e mutarla, voglia rendere la propria fantasia schiava di quelle formelle non sue, cacciate là in fondo, e storcere tutte le sue idee per subordinare ad esse la sua composizione, questa è cosa che non è nell'ordine naturale, e che non si capisce davvero con altrettanta facilità.

senza dubbio un pittore sovrano, ma non era mai stato architetto, nè sappiamo ch'egli si fosse mai esercitato in cose d'architettura (1). Se ad onta di questo la Signoria di Firenze nel 1334 credette di potergli affidare l'ufficio di capomaestro e di soprintendente generale a tutte le opere del Comune, essa avrà avuto senza dubbio le sue buone ragioni; ma io ignorandole, a dir la verità, me ne sono sempre stupito: perchè gli architetti non s'improvvisano, e con un decreto di nomina non si fa diventare lì per lì architetto un pittore, per quanto sia celebratissimo e sommo nell'arte sua. Certo, in quella età fortunata le arti erano molto più affratellate che non adesso, ed anche i pittori, gli scultori e gli orafi venivano chiamati sovente ad interloquire in questioni architettoniche. Ma altro è il chiamare un uomo a dar consiglio in materia d'architettura, altro è il mettergli in mano le seste, e dirgli: immagina e costruisci di pianta un grande edifizio (2). Per quanto dunque si voglia ammettere che Giotto

---

(1) Veramente il Vasari dice, che *alcuni credono* che Giotto nel 1322 disegnasse per Castruccio il castello dell'*Augusta*, fortilizio irregolare recinto da mura e torri merlate che in sè chiudeva una gran parte di Lucca con molte chiese, case e contrade. Io non so veramente come a Castruccio potesse venire in testa d'ordinare un'opera di questa fatta a un pittore, il quale per giunta non essendo matricolato all'Arte dei Maestri, non aveva il diritto di esercitare l'architettura. Nessuno scrittore contemporaneo od antico parla, che io sappia, di questa commissione data a Giotto; e lo stesso Vasari, solito a spacciare con gran franchezza le più grosse fandonie sul conto degli artisti medioevali, qui invece adopera quelle parole dubitative *alcuni credono;* il che farebbe supporre che egli stesso non fosse convinto della verità della cosa.

(2) A ragione gli egregi Annotatori del Vasari, nel Commentario alla vita di Taddeo Gaddi (edizione del Sansoni, Firenze, 1879) dicono che la semplice intelligenza delle cose architettoniche non basta a costituire un architetto, e che « non può chiamarsi veramente con questo nome, se non colui che dell'architettura ha non solo l'intelligenza, ma lo studio ed insieme l'esercizio ». Se Giotto avesse avuto davvero studj e pratica di architettura, e se avesse avuto intenzione d'esercitarsi quando che fosse

per le fortunate condizioni dei tempi, per la potenza grande del suo genio e per la versatilità mirabile del suo ingegno potesse anche

---

in quest'arte, avrebbe fatto come l'Orcagna, il quale nel 1352 si fece inscrivere anche all'Arte dei Maestri; misura d'altronde indispensabile in un paese ov'era severamente proibito di esercitare un'Arte senz'esservi matricolato.

La nomina di Giotto a capomaestro generale del Comune mi richiama alla mente Taddeo Gaddi, al quale venne fatta fin qui così larga parte nella costruzione del nostro campanile. I prelodati Annotatori del Vasari, nel Commentario alla Vita di questo pittore, hanno dimostrato, ch'esso non fu mai architetto, e che non attese che all'esercizio della pittura; per la qual cosa non si può ammettere, che dopo la morte di Giotto suo maestro, gli succedesse nella direzione del campanile. In tesi astratta questa senza dubbio è una ragione eccellente; ma una volta che nel caso pratico con un decreto di nomina si può convertire *ex abrupto* un pittore in architetto, cotesta ragione perde in gran parte la sua efficacia. Gli Annotatori predetti si accorsero di questo lato vulnerabile della questione, epperciò vollero considerare la nomina di Giotto, come un caso specialissimo che non ha nulla che fare con quello del Gaddi. Tutto il corpo dei cittadini di Firenze, essi dicono, era diviso in 21 Arti fra maggiori e minori, rette da leggi o statuti propri. In forza di queste leggi nessun cittadino, sotto pene severissime, poteva esercitare una data Arte senz'essere a quella matricolato. Giotto era matricolato soltanto all'Arte dei pittori: ma il Comune che era sopra tutte le Arti, quando ne fosse resultato il benefizio pubblico, poteva derogare alle loro leggi. Nel caso di Giotto si trattava di preporre alla fabbrica di Santa Reparata un uomo che avesse fama e reputazione sopra tutti gli altri artefici, e la Repubblica fece quel decreto nel 1334 col quale eleggeva lui soprintendente a tutti gli edifizj del Comune come il più grande maestro che fosse allora, non solo in Firenze, ma in tutta la cristianità. Nè l'Arte dei Maestri poteva fare a quel decreto opposizione di sorta.

Questo ragionamento (il quale in sostanza fa vedere che anche gli egregi Annotatori ritengono che Giotto fino al 1334 non fosse abilitato all'esercizio dell'architettura, e che per conseguenza fino a quel tempo non avesse potuto erigere edifizj di sorta), se prova che il Comune aveva facoltà di conferirgli col suo decreto il diritto a cotesto esercizio, non prova però che avesse virtù di convertire lui in architetto. Tanto più che qui non si trat-

ad un tratto sobbarcarsi ad una grande impresa architettonica, bisognerà pur concedere, che egli nuovo del tutto in questo arringo dovesse farvi un suo tirocinio, e non dobbiamo perciò meravigliarci se il disegno del suo campanile, concepito, maturato ed eseguito da lui in fretta e nel breve giro di 3 mesi (chè tanti ne corrono dal 12 aprile,

---

tava soltanto di una soprintendenza generale ai lavori del Comune, o di una sorveglianza data così *ad honorem* in contemplazione dei meriti suoi e della fama altissima dell'artista.

Nè mi sembra che gli egregi Annotatori si appongano al vero allorquando dicono che le ragioni che militano a favore di Giotto mancano nel Gaddi, perchè egli non era ascritto all'Arte dei Maestri, e perchè non vi ha nessun decreto pubblico che lo abiliti all'esercizio dell'architettura. O che forse all'Arte dei maestri vi era ascritto Giotto? E se oggi non si trova nessun decreto pubblico a favore del Gaddi, chi potrebbe sostenere che questo decreto non vi fosse, e che sia andato smarrito come tanti e tanti altri? Non è forse un miracolo che sia pervenuto a noi quello relativo al suo illustre maestro? D'altronde se il Gaddi non era il gran luminare della pittura al pari di Giotto, era però il più degno discepolo di quell' artista sovrano ed il più valoroso continuatore della sua scuola ; epperciò se Giotto si era stimato da tanto di potere immaginare e creare quel monumento meraviglioso del campanile, perchè non avrebbe potuto conferirsi al Gaddi la parte tanto più modesta di seguitare a dirigerne e sorvegliarne l'esecuzione?

Le ragioni per escludere l'ingerenza del Gaddi nel campanile non bisogna dunque, a senso mio, cercarle su questo terreno. Molto più felici sono pertanto i nostri Annotatori allorquando avvertono, che anche il Ghiberti ne' suoi Commentari nè parla mai del Gaddi come architetto, nè gli attribuisce alcuna di quelle fabbriche di cui va sognando il Vasari ; allorquando dimostrano, che queste fabbriche furono costruite da tutt'altri che da lui, ed allorquando accennano che il Pucci, scrittore contemporaneo, nel suo Centiloquio parlando del campanile, tace assolutamente del Gaddi e nomina soltanto come architetti di quella fabbrica Giotto, Andrea pisano e Francesco di Talento. Alle quali considerazioni io vorrei anche aggiungere, che nei libri dell'Opera, esaminati da me con la maggior diligenza, dal 1353 al 1359, tempo in cui la costruzione del campanile procedeva con alacrità grandissima, Taddeo Gaddi non si trova nominato nemmeno una volta sola.

data della sua nomina, al 28 luglio, data della fondazione del campanile stesso) dal lato architettonico accenni a delle incertezze e lasci qualche cosa a desiderare. Senza dubbio, un uomo di quella fatta, dotato di fino discernimento e di senso estetico così squisito, non era tale da appagarsi di quel primo saggio e da arrestarsi lì; e se fosse vissuto più a lungo, studiando e ristudiando, avrebbe saputo toglier via quelle mende dal suo lavoro e darcelo sotto ogni rapporto perfetto. Ma la morte disgraziatamente l'incolse, ed il suo lavoro rimase allo stato di un primo getto messo giù dalla mano di un uomo che non si è potuto ancora rendere famigliari le pratiche dell'Arte. Le anomalie architettoniche che ci rivela quel disegno, d'altronde accuratissimo, sono dunque una presunzione di più per indurci a credere ch'esso rappresenti davvero il concetto originario del campanile giottesco. Un architetto di professione le avrebbe certamente evitate, e quella pergamena mostra assai chiaro d'essere stata disegnata da uno che non era architetto, o che almeno non era ancora bene addentro nelle cose dell'architettura. E qui allora crescono più che mai gl'impacci: imperocchè se, come si vide, era cosa strana, assurda e ridicola che un uomo dell'arte si perdesse ad ascogitare quel campanile, a cento doppi più strano, assurdo e ridicolo sarebbe il supporre che volesse perdersi in ciò un uomo che non era neppure architetto, e che per conseguenza nessuno interesse poteva avere per l'esito di quel lavoro. All'opposto attribuendolo a Giotto, tutte le stranezze e le assurdità spariscono: imperocchè è troppo naturale ch'egli dovesse segnare sopra la carta i propri concetti, com'è naturale altresì che, non avendo ancora acquistata in architettura tutta quella familiarità ch'è conseguenza soltanto di lungo esercizio, dovesse lasciar trasparrire qua e là gl'indizi della sua inesperienza.

Molte e gravissime presunzioni c'inducono dunque a credere che il disegno della vecchia pergamena senese rappresenti veramente il campanile di Giotto nel suo concetto originario. Contuttociò io non vorrò asseverarlo a spada tratta, imperocchè in quest'ordine di cose non è prudenza lo affermare in modo troppo reciso; ma certo, biso-

gna che io lo confessi, nella mia mente ne sono tanto convinto che quasi ci giurerei. Se questa ipotesi si potesse ammettere, molte difficoltà sarebbero appianate, e molte cose che ora inciampano camminerebbero spedite. Così, per es., in questa ipotesi Andrea pisano non sarebbe più un matto presuntuoso se si fosse pensato d'introdurre un meglioramento in quel disegno assai bisognoso d'essere meglioratoo; e la sua mano non sarebbe stata più tanto sacrilega (come lo era nell' altra ipotesi) se si fosse arrischiata a tirarvi sopra linee nuove e diverse ; nè i Consoli dell'Arte della lana e gli Operai della chiesa e i cittadini sarebbero stati colpevoli a permettere che questo esperimento fosse tentato. Imperocchè Andrea raddoppiando l'ordine delle formelle imbastite da Giotto in quella sua specie di basamento, avrebbe ridotto il basamento stesso più grandioso e proporzionato meglio a quella gran mole ; resecando al di sopra di esso i contrafforti angolari ed i muri, gli avrebbe dato quel ceppo da piede che gli mancava, ed impiantandovi sopra quell' ordine di nicchie intramezzato dalle lesène, se avrebbe fatto cosa che non piacque del tutto, avrebbe però tentato una decorazione preferibile a quella che si scorge nella vecchia pergamena senese.

Io non so quali impressioni abbiano lasciato sull' animo del lettore i fatti e gli argomenti da me finora accampati. Qualunque però esse siano, il disegno di un campanile eseguito negli ultimi due anni della vita di Giotto da un artista della scuola fiorentina, con tutte quelle particolarità che si convengono unicamente al campanile di S.ª Maria del Fiore, ed avente con questo la più stretta e scrupolosa identità in tutte quelle parti che sappiamo con certezza essere state eseguite sotto la direzione di quel sommo maestro, non può negarsi che costituisca un fatto stranissimo e meraviglioso; il quale dà luogo ad un cumulo di analogie e di coincidenze tali che io non mi sento davvero il coraggio di dichiararle fortuite, e che d'altronde sottoposte all'esame e alla discussione, io non so se potrebbero far capo a delle conclusioni diverse da quelle, che furono da me dedotte.

E adesso ripigliando le indagini storiche, sembra a me che l'azio-

ne spiegata sul campanile da Andrea Pisano, sia pure *con grandi affanni,* come ha detto il Pucci, non fosse poi del tutto redarguibile, e che in parte fosse anzi meritevole di lode. Senza dubbio il basamento ebbe per le sue mani un miglioramento notevole. Quanto poi a quelle lèsene, le quali secondo che pare furono la sorgente dei predetti suoi affanni, dopo quanto ha lasciato scritto il precitato commentatore anonimo dell'Alighieri, non si può più dubitare che esse non appartengano ad Andrea. Il campanile di Giotto non aveva ceppo da piede, dunque esso non poteva avere quelle lesène, a meno che non si partissero anch'esse da terra. Per partirsi invece dall'alto, come realmente si partono, bisognava prima creare al campanile quel ceppo da piede che gli mancava, come glielo creò Andrea, e sulla di lui sporgenza impostare le lesène medesime, come egli ve le impostò di fatti. La cosa è tanto chiara che non ammette dubbio od eccezione di sorta.

Quanto poi alle ragioni che avrebbero persuaso Andrea ad adottarle, più e diverse potrebbero essere le supposizioni da farsi. Forse egli credette necessario introdurvele per non indebolire di troppo la massa dei muri, da lui assottigliati con quel rientro in virtù del quale avea potuto dare al campanile il suo ceppo da piede. Fors' anco gli parve che per esse le pareti, coperte soltanto di decorazioni policrome, venissero a farsi più ricche di partiti architettonici. O meglio ancora, con quelle lesène egli si pensò d' introdurre nel campanile quel maggiore organismo verticale che sarebbe venuto fino allora a mancargli, se il pensiero originario di Giotto, come parrebbe dalla vecchia pergamena senese, fosse stato veramente quello di dare alla sua torre una terminazione ottagonale. Imperocchè, se bene si osserva cotesto disegno, quelle lesène cadono precisamente nel punto in cui i lati del corpo ottagono finale si staccano dal corpo quadrato della torre (1). Per la qual cosa esse servono come di preparazione a cote-

(1) Anche questa è un'altra coincidenza curiosa che merita d'essere accennata; nel nostro vecchio disegno i pilastri o contrafforti angolari del corpo ottagono finale infilano precisamente sul prolungamento delle lesène

sto distacco, e come mezzo di collegazione fra il disopra e il disotto dell'edifizio. Accorgimento lodevolissimo, in quanto che senza di esso la parte quadrata e l'ottagona della torre sarebbero andate ciascuna per conto loro senza legame di sorta, come appunto si vede nel detto disegno, a scapito del bello effetto e delle buone regole dell'arte. Le ragioni che mossero il nostro Andrea potevano dunque esser buone, plausibili e tali da persuadere i Consoli e gli Operai a tentare l'esperimento. Ma per disgrazia l'esperimento non ebbe favore. Forse si osservò che alla solidità della fabbrica quelle lesène poco o nulla giovavano, e per converso tritavano troppo la decorazione. Credo poi che soprattutto spiacesse la necessità che esse si traevano dietro di confinare le finestre nello spazio del centro, facendole tutte infilate le une sulle altre, il che poteva sembrare un modo di composizione troppo uniforme e monotono (1).

---

di Andrea. Parrebbe di qui che Andrea nella sua riforma volesse tener conto delle disposizioni generali prese da Giotto per la sua torre, almeno per quanto riguarda il passaggio dalla forma quadrata all'ottagona.

(1) Studiando le disposizioni e le misure date da Andrea per la regione delle nicchie, non credo difficile potersi formare un'idea del campanile da lui modificato. A codesta regione egli aveva assegnato braccia 25 d'altezza; e tutto ci persuade a credere, ch'egli per amore d'uniformità, e dirò anche per osservanza alle regole dell'arte, volesse ripetere questa altezza nelle parti superiori dell'edificio, dividendole in altre 3 regioni eguali, di cui le prime due riserbate al corpo quadrato della torre, e l'ultima al corpo ottagono finale. Il campanile allora, senza contare la piramide, e calcolato qualche piccolo successivo aumento dovuto alle esigenze dell'ottica, avrebbe raggiunto l'elevazione complessiva di braccia 130 circa, e sarebbe stato per conseguenza un poco più basso di quello di Giotto, forse anche per dar soddisfazione a coloro che, a quanto dice il Commentatore anonimo dell'Alighieri, biasimavano quest'ultimo come troppo stretto, e per conseguenza troppo alto.

Quanto poi alla decorazione architettonica, essa, dopo le lesène introdotte da Andrea, vien data in qualche modo dalla costituzione organica e dalle linee fondamentali dell'edifizio: epperciò mi par di vedere che nelle due prime regioni del corpo quadrato essa doveva essere presso a poco

Rimarrebbe finalmente a sapersi se tutti gli affanni ch'ebbe a soffrire Andrea per dato e fatto del campanile fossero veramente giustificati dal suo operato, e se non vi s'immischiassero per avventura le solite passioni umane alle quali, volendo, facile riesce trovare il male ed il biasimo dovunque « e, come che ti volga e che ti guati ». Andrea aveva modificato, aveva anzi mutato radicalmente il concetto di Giotto coll'idea di migliorarlo; e questo per i partigiani di quel gran maestro, che dovevano essere allora sempre numerosi e potenti, bastava a costituire una colpa, un delitto imperdonabile, e ad essergli ragione e causa di molte contrarietà. E forse allora, chi sa?, tornarono in ballo i servizi prestati al duca d'Atene, e ai vecchi rancori pubblici si aggiunsero forse quelli privati, e le invidie di mestiere inciprignirono gli animi gelosi della gloria altrui, e si finì col dimenticare le virtù per non tener conto che degli errori. Comunque sia, Andrea fu cassato dai servigi dell'Opera probabilmente verso il 1342, e *il maèstero che gli fu tolto,* passò in altre mani.

---

eguale a quella su cui campiscono le bifore attuali, salvochè in cambio delle due bifore accoppiate come vi sono adesso, ve ne sarebbe stata una sola nel mezzo fiancheggiata dalle lesène anzidette. Anche il corpo ottagono finale vuol credersi che Andrea lo trattasse e lo decorasse al modo istesso dei sottostanti, salvo le indispensabili modificazioni inerenti alla diversità della forma; e che perciò lo italianizzasse nello stile, evitando soprattutto l'innesto diretto della guglia finale colle cuspidi delle finestre, e lo armonizzasse a tutto il resto meglio che non fosse stato fatto nel campanile della vecchia pergamena senese.

Traducendo in disegno questo concetto ch'io mi son fatto del campanile d'Andrea, credo che avremmo un edifizio il quale, per quanto inferiore di gran lunga alla torre bellissima che ora abbiamo, tuttavia per il magistero dell'arte supererebbe sempre quello iniziato da Giotto: cosa d'altronde da non recar meraviglia se si riflette, che Andrea era un maestro provetto, e che aveva avuto tutto agio a meditare e correggere l'opera sua, laddove Giotto era invece un architetto di fresca data che aveva lavorato in gran fretta ed a cui era mancato il tempo per istudiare e perfezionare le sue invenzioni.

II.

Francesco di Talento.

Riforma radicale nel campanile - Concetto al quale essa è inspirata - Probabilità e dubbi che possa attribuirsi a Francesco di Talento - Ipotesi speciale in cui potrebbe essergli attribuita - Diversità di stili nella decorazione architettonica del campanile; caratteri e specialità che distinguono ciascuno di essi - La regione ultima dei finestroni è opera di Francesco di Talento. Identità assoluta di stile che vi è fra essa e i fianchi del Duomo, opera certa di Francesco - Ballatoio finale dovuto anch'esso a questo architetto - Benemerenza grande del Talenti nei fatti della chiesa; grandissima in quelli del campanile - Francesco di Talento creatore del vero stile del Duomo - L'architettura in marmo a Firenze anteriormente alla costruzione del campanile - Stile d'Arnolfo - Stile di Giotto - Deduzioni - Pretesa influenza dell'Orcagna sullo stile del Duomo - Seguita la storia del campanile - Si chiude la sua storia - Ubicazione infelice del campanile rispetto al duomo - Difetti dei campanili isolati - Preminenza delle facciate turriformi usate dai settentrionali - Pregiudizi intorno al dispendio della loro costruzione - Loro applicazione al caso del nostro duomo - Appunti mossi ingiustamente da alcuni scrittori oltramontani sull'architettura del campanile - Riassunto.

E qui entriamo adesso in un mondo del tutto nuovo. Le lesène che Andrea pisano aveva tentato introdurre nel campanile come miglioramento non avevano sortito buon esito; bisognava dunque abbandonarle, bisognava abbandonare per conseguenza tutta quella decorazione architettonica ad esse così intimamente legata, ed entrare in un novello ordine d'idee, mercè al quale si potesse superare

in grandiosità ed in bellezza tutto quanto era stato immaginato fino a quel giorno. E così veramente fu fatto, e così l'opera di Andrea fu dispersa, come era stata dispersa per essa quella dell'illustre suo antecessore. Se noi tiriamo infatti sul campanile una linea di separazione al posare delle prime finestre, noi lo avremo diviso in due parti che, sebbene appartenenti allo stesso edifizio, si possono considerare come estranee completamente fra loro. Tanto sono esse diverse! A quali concetti s'informi la parte inferiore l'abbiamo già detto. La superiore poi segna una rivoluzione completa nell'architettura del nostro monumento. Le vecchie tradizioni, le antiche pratiche qui sono abbandonate del tutto, per adottare partiti nuovi, larghi e grandiosi, quali non s'erano visti mai per l'innanzi. Due grandi ordini di finestre bifore accoppiate, con sopra un altro ordine di finestroni magnifici formano questa nuova composizione semplice e nobilissima al tempo istesso. E tutte queste cose, mentre hanno fra loro bella corrispondenza di linee, non hanno alcun legame colle lesène di Andrea e con le altre parti del corpo di fabbrica sottostante. Il che dimostra a prova, che l'una e l'altra di esse sono il portato di due menti diverse le quali miravano respettivamente a scopi differentissimi.

Per esser giusti bisogna però confessare, che il concetto largo e grandioso di quei *finestrati* (così li chiamavano allora) non è un concetto italiano, ma nordico. In Italia il campanile di S.ª Maria del Fiore, non solo è il primo esempio informato a cotesto concetto, ma è altresì l' unico; e questo fatto eloquentissimo giustifica abbastanza il mio detto. In Italia, anche nel periodo ogivale, le torri sono nella sostanza loro prettamente romaniche, e l'ogivalismo non ha introdotto in esse altra modificazione che l'indizio dell'arco acuto. Anche nel periodo ogivale i nostri campanili, al pari di quelli dell'èvo romanico, altro non sono che una massa verticale compatta massiccia e pertugiata qua e là da finestrelle o terminata da modeste loggette. Quel più che si concede al nuovo stile è di vedere la sommità della torre, anzichè coperta d'un tetto, coronata da una ter-

minazione piramidale o puntuta. Tali sono senza eccezione tutte le principali torri d'Italia: il Torrazzo di Cremona, la Ghirlandina di Modena, i campanili delle cattedrali di Parma, di Piacenza e di Siena, quelli del tipo veneto e ligure, quelli del tipo lucchese e tanti altri congeneri. Nelle torri il concetto di quei grandiosi finestrati che, invadendo il campo delle loro pareti si sovrammontano e si alternano, è un concetto che non bisogna andarlo a cercare in Italia, ma oltremonte e principalmente in Germania; e ce ne danno infatti esempio splendidissimo le cattedrali di Friburgo, d'Ulma, di Ratisbona e soprattutto quella di Colonia. Se l'architetto fiorentino che portò nel campanile nostro sì grande e bella innovazione imbroccasse spontaneo in cotesto concetto, o se lo adottasse per averne avuto sentore dalle parti d'oltremonte, è cosa che non possiamo decidere. Ma non è difficile, è anzi probabilissimo, che la fama delle grandi torri che si andavano allora erigendo nei paesi del settentrione secondo quel largo e nobile concetto, fosse giunta al suo orecchio, ed invogliasse anche lui a tentarne fra noi la prova. Certo è però che se il concetto del nostro campanile è nordico, i modi sono esclusivamente ed eminentemente italiani.

Ma chi fu quest'architetto benemerente che portò nel campanile di Santa Maria del Fiore così grande e nobile innovazione, e che arricchì l'architettura fiorentina e italiana d'uno de'suoi più rari e preziosi gioielli? Se si deve dar fede al Pucci, che delle cose del nostro edifizio si mostra informatissimo, quest'uomo sarebbe Francesco di Talento, il gran capomaestro a cui S.ª Maria del Fiore è debitrice di tante sue cose bellissime; e certo, ripensando alla valentia grandissima dell'artista, non sarebbe cosa da farne meraviglia: io anzi l'accetterei di gran cuore. Ma v'è un dubbio che mi nasce nell'animo, e questo dubbio mi tiene guardingo ed incerto. Il campanile di S.ª Maria del Fiore in tutta la parte occupata dai *finestrati* si può considerare come inspirato ad un concetto unico, e come tutto di un pezzo: imperocchè tanto le finestre bifore geminate che i finestroni finali emergono da uno stesso principio, accennano ad una mede-

sima idea, e sono così coordinati fra loro che possono veramente ritenersi immaginati ed usciti da una mente medesima. Ma se dal lato dei concetti v'è in tutto questo l'impronta dell'unità, lo stesso non si può dire dal lato dello stile. Lo stile architettonico e decorativo dell'ultima regione del campanile su cui campiscono i finestroni finali, come vedremo meglio fra poco, è totalmente diverso da quello della regione su cui campiscono le bifore sottoposte; e siccome la regione dei finestroni finali (anche questo sarà dimostrato fra breve) è stata fatta sui disegni e sotto la direzione di Francesco di Talento, com'è possibile allora che lo stesso Francesco abbia voluto trattare in un modo così diverso la decorazione delle bifore sottoposte? Se queste bifore sono opera del Talenti, perchè non hanno lo stesso stile dei finestroni finali? Se poi sono opera di altro artista, allora anche il loro concetto deve essere uscito dalla mente di esso, e così anche il concetto degli ultimi finestroni che a quelle bifore è strettamente legato. Ecco il dubbio gravissimo che mi tormenta. Ma d'altra parte per questo solo fatto possiamo noi addirittura concludere, che Francesco non può essere l'inventore di quei *finestrati*, e privarlo così della gloria dovuta a così grande e bella innovazione? Ecco un secondo dubbio che mi tormenta più ancora. E se quella innovazione non appartiene a Francesco di Talento, a chi potrà appartenere? Quale uomo potrà sostituirsi a lui? Nessuno ce lo dice. Le tradizioni non ci mettono dinanzi alcun nome da ciò, se pure non fosse quello di Taddeo Gaddi, che la critica ha posto oramai fuori di scena. Il Pucci poi, scrittore meglio informato d'ogni altro e che visse al tempo in cui il campanile si edificava, asserisce risolutamente, che ad Andrea pisano successe come capomaestro Francesco di Talento, e che al tempo di Francesco il lavoro rimase indefinitivamente sospeso, e niun altro architetto per conseguenza ebbe occasione di doversene ingerire. Ora come mai, domando a me stesso, se fra Andrea pisano e Francesco di Talento ci fosse stato davvero un terzo architetto che avesse assunto la direzione di quel lavoro, e che per di più avesse introdotto in esso quella mirabile innovazione che lo ha

reso uno dei più belli e meravigliosi campanili del mondo, come mai il Pucci avrebbe dovuto tacerlo? Come mai avrebbe potuto trascurare e condannare all'oblio quest'uomo su tutti gli altri benemerentissimo? La cosa in verità non è punto probabile.

In questo stato d'incertezze e di dubbj, desideroso di veder fatta la luce, ho posto a me stesso la questione seguente: - Può egli un artista trattare due parti d'un medesimo edifizio con due stili architettonici respettivamente diversi? - In tèsi generale, no. Riflettendo però mi è sembrato, che possa darsi un caso speciale in cui questa diversità di stile può anche essere ammessa; e questo è allorquando le due parti dell'edifizio furono prese a decorarsi a molta distanza di tempo fra loro. In questo caso non è improbabile, e tanto meno impossibile, che un architetto studiando e perfezionando la sua maniera, possa trattare una parte del suo lavoro in modo differente da quello in cui lo avrebbe trattato molti anni innanzi. A un intervallo assai grande di tempo un artista può essere e parere altr'uomo da quello che era. E questo è tanto più probabile e possibile se ci riportiamo ai tempi in cui viveva il Talenti: tempi vertiginosi per l'Arte, e in cui l'architettura tendeva continuamente a trasformarsi; tempi che nel giro di pochi anni ti presentano evoluzioni tali che parrebbero essersi dovute compiere nel corso di parecchie generazioni. Certo oggi come oggi, un architetto a 10 o 15 anni di distanza potrà essere più dotto nell'arte sua, più esperto nell'immaginare, più franco nell'eseguire, ma il suo stile sarà sempre lo stesso, perchè l'Arte (supposto che oggi ne abbiamo una) non soffre di evoluzioni e non muta. Ma nel medio evo, e specialmente sullo scorcio del sec. XIII e sul principio del XIV, a 10 o 15 anni d'intervallo, può dirsi che l'architettura non fosse quasi più quella di prima. A ben considerarla pertanto, checchè ne sembri a prima vista in contrario, non vi è nulla d'improbabile e d'impossibile che Francesco di Talento possa essere l'autore di quelle due decorazioni di stile così diverso, e che per conseguenza possa considerarsi come l'ardito innovatore che dette al campanile concetti nuovi e bellezze insuperabili. Nulla osta a

credere che Francesco assumesse la direzione di quel lavoro verso il 1342, cioè dopo il licenziamento d'Andrea pisano, come appunto asserisce il Pucci, nel qual tempo egli poteva avere l'età dai 30 ai 40 anni; e la costruzione del doppio ordine delle finestre bifore sappiamo che si protrasse a tutto il 1353 (1). Nel corso dunque di questi 11 anni e più Francesco, sfruttando le evoluzioni e i miglioramenti subìti in questo tempo dall'Arte, poteva benissimo aver modificato la sua maniera in guisa da trattare la regione ultima delle grandi finestre con uno stile architettonico differente dal resto; tanto più che a quell'età era costume accettare e introdurre negli edifizi le innovazioni dell'arte senza troppo curarsi delle offese che per avventura avrebbe potuto risentirne l'unità dello stile.

E poichè siamo a parlare dello stile, dirò che per questo lato il campanile di S.ª Maria del Fiore è forse di quattro pezzi, senza dubbio di tre: il 1.° da terra al posare delle finestre più basse; il 2.° da questo punto al piano degli ultimi finestroni; il 3.° dal piano dei finestroni al tetto.

Il primo pezzo vi sarebbe anche da sospettare potesse dividersi in due; vale a dire, nella parte inferiore del basamento, dovuta a Giotto, e nel resto fino a tutta la regione delle nicchie, dovuto ad Andrea pisano. Abbiamo però in queste due parti così pochi elementi architettonici veri e proprj, che non ci è dato rilevare con sicurezza se fra l'una e l'altra vi sia disparità di trattamento e di stile. Forse no, chè in generale la decorazione procede in ambedue abbastanza uniforme ed informata ad uno stesso sistema. Le disparità dello stile cominciano veramente a manifestarsi nella regione delle finestre binate. Qui può dirsi che il sistema decorativo delle regioni inferiori è stato abbandonato del tutto. Uno dei caratteri più

(1) Questo si rileva dalle memorie lasciateci da Filippo Marsili provveditore dell'Opera di S.ª Reparata, e che si conservano nell'Archivio dell'Opera stessa.

spiccati della decorazione da basso era quel frequente alternarsi di liste marmoree bianche nere e rosse intramezzate da fregi ad intarsio, o come li chiamavano allora *impietrati*. Nella regione delle finestre bifore liste marmoree ed impietrati spariscono invece del tutto; ed allorquando si sente il bisogno di qualche cosa che rompa la troppa uniformità dei fregi tutti d'un colore medesimo, anzichè all'intarsio, come per lo innanzi, si ricorre alle sculture, e si riempiono di rosoni scolpiti; pratica che, a quanto io mi sappia, non ha nell'architettura fiorentina altro riscontro (1). Anche negli ornamenti qua e là cosparsi per le formelle, all'intarsio si preferisce sempre il rilievo. Che dirò poi delle finestre? Quantunque disegnate senza dubbio con molta eleganza, manca però in esse il carattere fondamentale dello stile fiorentino. Nello stile fiorentino vero e proprio le finestre, e così anche le porte, s'improntano al tipo del tabernacolo e formano cosa di per sè stessa completa ed indipendente. Due colonnette tòrse con capitello e cornice, due pilastrelli che le sormontano e che fiancheggiano un arco, ed una cornice finale che, muovendo al di sopra di essi, salisce lungo una cuspide la quale chiude e incorona l'arco medesimo, ecco qui a tabernacolo vero e proprio. Or bene, in questo tabernacolo sono incastonate con bella corrispondenza di parti le finestre e le porte secondo lo stile fiorentino nella sua più perfetta espressione, cioè secondo lo stile del Duomo. Ma nelle finestre bifore del campanile noi invece abbiamo cosa molto diversa da questa. Abbiamo, è vero, anche qui un tabernacolo che le incastona, ma è un tabernacolo di forma rudimentale, un tabernacolo senza pilastrelli, senza legame organico fra le colonne, l'arco, la cuspide e la sua cornice, un tabernacolo che non istà di per sè come

---

(1) Ho detto male: un indizio di questi rosoni si trova anche sull'archivolto della prima porta laterale del duomo, dalla parte del campanile. Dubito però, come dirò meglio più tardi, che questa porta sia stata fatta di vecchi frammenti.

cosa completa e indipendente, ma che par quasi frammentario e facente parte d'una serie dalla quale l'abbiano tagliato e staccato, un tabernacolo romanico più che ogivale (1), che rappresenta una forma transitoria la quale fa la sua comparsa qui nel campanile per poi dileguarsi e non lasciar più traccia di sè. Infatti di cotesta maniera di finestre ripudiata dall'architettura fiorentina, e che perciò non costituiscono un modo fiorentino dell'arte, non se ne ha più, ch'io mi sappia, indizio alcuno nell'architettura stessa, e segnatamente poi nel Duomo (2).

Se poi dalla regione di queste bifore si passa a quella dei finestroni finali, ecco che noi dobbiamo assistere ad un nuovo mutamento di scena. Qui gl'impietrati e le liste marmoree bianche, nere e rosse ch'erano state bandite ad oltranza, tornano in campo di nuovo; anzi degli impietrati v'è profusione larghissima; e sono invece banditi alla loro volta gli ornamenti scolpiti e in rilievo, per lasciar libero il campo solamente all'intarsio, che qui regna dappertutto sovrano. I finestroni qui si uniformano scrupolosamente al tipo tabernacolare, ed assumono perciò quell'aspetto tutto *sui generis* che manifesta ed annunzia nel modo più schietto ed aperto lo stile bellissimo del duomo. Ed allo stile del duomo si uniforma puranco il trattamento dei profili, dei capitelli e di tutti i più minuti particolari, e segnatamente quello delle colonnette tòrse, che qui depongono quell'impronta un po'arcaica e quasi romana che ritenevano

---

(1) Ho detto che questa foggia di tabernacolo è romanico più che ogivale, in quantochè se fra noi se ne ha qualche esempio, esso ci viene fornito appunto dai monumenti di stile romanico. Citerò, per non dire altro, la porta maggiore della basilica di S. Zeno a Verona. Considerato poi come forma ogivale, cotesto modo di tabernacoli, a rigore, apparterrebbe più all'arte nordica che alla nostrana.

(2) Fa meraviglia che di questo fatto non sia stato tenuto conto nella costruzione della nuova facciata del duomo, ove il tipo di queste finestre fuori di stile, si trova riprodotto con tutta fedeltà ed esattezza in quelle nicchie destinate a contenere le statue dei 12 apostoli.

sempre nelle bifore sottoposte (1), per assumere quei leggeri e graziosi ravvolgimenti, proprj dello stile anzidetto. Nella regione degli ultimi finestroni finalmente s'instaura quel sistema d'orizzontalismo ch' è uno dei caratteri più spiccati della decorazione di S.ª Maria del Fiore; cosicchè mercè ad esso, i partiti architettonici del campo delle pareti, come per es. le finestre, non appariscano più slegati, come nella regione delle bifore sottostanti, ma sì organicamente consertati alla compagine dell'edifizio.

Avevo dunque ragione di dire che, prescindendo anche dalla diversità grandissima dei concetti, la decorazione architettonica del campanile è costituita di tre pezzi, differentissimi fra loro nello stile; e che perciò anche per questo lato essa si manifesta non poter esser l'opera di un solo architetto, come è stato creduto e detto finora.

Abbiamo accennato più sopra, che il disegno della regione del campanile su cui campiscono i finestroni finali è dovuto a Francesco di Talento. Dai documenti scritti e dai libri dell'Opera di S.ª Maria del Fiore apparisce, che dal 1350 almeno fino al 1358, quest'architetto fu sempre l'unico capomaestro dell'Opera stessa ed il soprintendente a tutti i lavori del campanile e della chiesa (2). Ora

---

(1) Nelle colonnette di queste bifore infatti le spirali sono così fitte e uniformi che rammentano in qualche modo quelle che si vedono in certe colonne usate al tempo della decadenza romana in taluni edifizi, come anche nei sarcofaghi e nei cippi funerarî. Colonne di questo genere si hanno pure in alcune finestre del nostro vecchio S. Giovanni, il quale d'altronde si attiene molto all'antiche pratiche romane.

(2) Il P. Richa (*Notizie istoriche delle chiese Fiorentine.* T. VI) e gli Annotatori del Vasari (edizione del Sansoni, Firenze 1878) citano infatti un contratto di allogagione del 4 Gennaio 1350-51, rogato da Ser Bartolo da Roffiano notaro dell'Opera, nel quale è detto, che Alberto Arnoldi, in compagnia di Neri di Fioravante, di Benozzo di Niccolò e di Niccolò di Beltramo, s'impegna per se ed *in solidum* di fornire e lavorare marmi bianchi, rossi e neri per 10 braccia d'altezza all'intorno del campanile, il quale era allora

l'ultima regione dei finestroni che si costruiva appunto dal 1353 al 1358, presenta, come abbiamo visto, un sistema nuovo di decorazione ed uno stile architettonico diverso da quello della regione sottostante. Chi poteva essere dunque l'autore di questa innovazione se non il Talenti, sotto la cui direzione si andava eseguendo, e ch'era allora, come bene apparisce dai libri suddetti, l'anima inspiratrice d'ogni cosa? È stato sempre costume di tutti i tempi e di tutti i popoli, che i mutamenti che s'introducono durante la costruzione di un edifizio siano studiati e fatti dall'architetto a cui affidata ne è l'esecuzione, tanto più poi se si tratti di semplice decorazione; e questo ragionevole e giusto costume era osservato anche all'età di cui adesso si parla. Così allorquando nel 29 maggio 1355 s'avvisava all'opportunità di toglier via certi difetti dal disegno del duomo, gli Operai ne davano incarico al nostro Francesco, capomaestro della chiesa. « Istanziarono che Francieschо Talenti faciesse un disegnamento axempro di legniame chome deono istare le chappelle di dietro corrette sanza alchuno difetto, et corretto il difetto delle finestre » (1). E nel 17 ottobre 1358 essendo tuttora i fianchi della chiesa alzati di poco da terra, eppercіò privi della loro decorazione architettonica, gli Operai predetti commisero ai due capomaestri

---

condotto già alle ultime finestre; *e tutto secondo il modello che sarebbe dato loro da Francesco Talenti capomaestro.*

A questo contratto richiama il famoso *sommo* (cottimo) *di Neri Fioravante e compagni* di cui tanto si parla nei libri dell'Opera. Molte notizie si hanno in questi libri relative alla costruzione del campanile, ed io un tempo le avevo tutte trascritte coll'idea di pubblicarle. Considerate meglio però, non le ho trovate di grande interesse per la storia del nostro edifizio, nè tali da fornirci lumi sulle fasi di quel lavoro che più importerebbero d'essere schiarite. Per la qual cosa se me ne sono valso per mia istruzione, non ho creduto però di doverle riportare se non qualche volta quà e là ove lo chiedesse il bisogno.

(1) Archivio dell'opera di Santa Maria del Fiore, Libro del provveditore Filippo Marsili, alla data.

dell'Opera Francesco Talenti e Giovanni di Lapo Ghini « di fare uno disegniamento chome pare loro che si volglia lavorare le mura dela chiesa dallato, chome che fenestre e cheunche lavorìo » (1). A tutto questo potrei anche aggiungere, come fino dal 14 Agosto 1353 fosse stato ordinato al provveditore dell'Opera di far fare il modello in legno del campanile (2). Ora il modello d'un monumento si fa appunto perchè serva di norma nella costruzione del medesimo, epperciò s'usa ordinarlo o al principio dei lavori o allorquando s'introducono in essi delle modificazioni assai radicali. E siccome il campanile era stato cominciato nel 1334 e adesso eravamo nel 1353, così vuol credersi, che sotto la direzione del nostro Francesco si fossero fatte in esso delle modificazioni di molta importanza.

Ma tutta queste considerazioni, quantunque concludentissime, cedono di fronte a quelle che emergono dall'esame del monumento. Abbiamo detto pochi momenti fa, che nel 1358 il Duomo di S.ª Maria del Fiore era tuttora privo delle sue fiancate, e che perciò gli Operai commisero al Talenti ed al Ghini, capomaestri dell'Opera, di farne il disegno. Questo disegno, sappiamo dai libri dell'Opera stessa, che fu presentato separatamente e dal Talenti e dal Ghini, e sappiamo altresì dai libri medesimi, che il 12 dicembre tenutosi un solenne consiglio per decidere quale dei due fosse da preferirsi, fu sentenziato che il disegno del Talenti dovesse esser prescelto e adottato per mandarsi ad esecuzione « perchè aveva mancho difetti di quello di Giovanni di Lapo » (3). E così come fu sentenziato fu fatto. Le due fiancate del Duomo che più approssimano alla facciata, e che fin qui, a torto, furono attribuite ad Arnolfo ed a Giotto, sono dunque opera certa di Francesco di Talento; il quale oltre ad averne dato il disegno, sappiamo per giunta che lavorò di propria mano all' esecuzione di quella che guarda la Via de'Martelli. Queste fiancate sono

(1) Ivi. Libro del provveditore Cambino Signorini, alla data.

(2) Ivi. Libro del suddetto Marsili, alla data.

(3) Archivio dell'Opera. Bastardello delle deliberazioni, alla data.

pertanto il testimonio più certo ed autentico per dimostrarci quale si fosse veramente lo stile architettonico del nostro Francesco. Ora se noi si pone a confronto l'architettura di queste fiancate con quella della regione dei finestroni ultimi del campanile, noi troviamo due cose fra loro perfettamente identiche e tali che potrebbero scambiarsi l'una con l'altra: l'istesso sistema policromo, l'istesso modo di decorare, l'istessa ricchezza di fascie e di fregi impietrati, l'istesse tendenze all'orizzontalismo, l'istesso legame organico dei vari partiti architettonici, l'istesso tipo tabernacolare delle porte e delle finestre, l'istesso trattamento dei profili, delle colonne e di tutti i più minuti particolari, in una parola, lo stesso stile dappertutto. Se poi più specialmente si confrontano i finestroni ultimi del campanile colla porta del duomo che guarda la Via de'Martelli, l'identità di trattamento e di stile è portato in ambidue queste cose a tal punto che bisogna non vedere e non conoscere, per non confessare, che esse sono due creazioni uscite da una istessa mente, e direi quasi, alla medesima ora (1). Dopo questi fatti così eloquenti e così decisivi

---

(1) Non è difficile però che il Talenti trovasse questa porta già imbastita, e che per conseguenza fosse costretto giù in basso a lavorare sul vecchio. È naturale d'altronde che Arnolfo nell'impiantare il suo basamento, vi avesse iniziato la mossa delle due prime porte laterali della chiesa. Che il Talenti dovesse subire la mossa inferiore della porta anzidetta si rileva, fra le altre cose, dal vederla mancante di sguancio. Ora nel 1359 le porte a quel modo senza sguancio non si facevano, e tanto meno le avrebbe fatte il nostro Francesco, egli che aveva decorato di sguanci grandiosi e bellissimi perfino le finestre del campanile.

Anche la porta corrispondente a questa, che è dal lato opposto presso il campanile, con que' suoi grossi pilastri senza aggetto e con quell'arco mancante anch'esso di sguancio, fa vedere chiaramente che nel tirarla su si è dovuto obbedire a dei precedenti che appartengono ad un'età e ad uno stile diverso. Ignorasi chi l'architettasse; il Talenti no certo, perchè è troppo chiassosa e diversa dalla maniera di questo architetto. Forse la tirò su Alberto d'Arnoldo, che lavorava allora da questo lato del campanile. Io dubito

chi oserebbe asserire, che la decorazione architettonica della regione ultima del campanile, costruita sotto il maestrato e sotto la direzione del Talenti, non è opera uscita dalla sua mente e dalla sua mano?

Noi però non abbiamo detto nulla finora del magnifico ballatoio, o *andito imbeccatellato coi parapetti a straforo* che corona la sommità della nostra torre. Sarebbe farsi illusione il credere che un ballatoio di questa natura potesse esistere nel disegno di Giotto od in quello d'Andrea pisano. A que' tempi il costume di coronare gli edifizi con anditi di questo genere non era ancor conosciuto; e di vero, il disegno della vecchia pergamena senese, che pure ha un suo ballatoio, ce lo presenta retto da una cornice massiccia, ed il suo parapetto, o *pettorale* come allora lo chiamavano, è formato da colonnette con degli archetti al di sopra. L'architettura fiorentina non ci presenta esempi di altri ballatoi prima del 1353, e possiamo per conseguenza asseverare che l'andito imbeccatellato coi parapetti a traforo segna la prima sua comparsa nel nostro campanile. A Francesco di Talento dobbiamo dunque anche l'invenzione di questo elemento nuovo e bellissimo dell'Arte locale, che tanto contribuisce alla fisonomia speciale del nostro monumento e dell'architettura fiorentina, la quale ha voluto a ragione appropriarselo e formarne una delle sue particolarità più spiccate.

Della benemerenza acquistatasi da Francesco di Talento nella edificazione del duomo di S.ª Maria del Fiore, in questi ultimi anni è stato parlato assai. Il Boito fino dal 1866 (1) ci aveva fatto

---

però che buona parte dei pezzi componenti questa porta, specialmente quelli dei pilastri e dell'arco della lunetta, fossero già stati preparati di vecchio, assai prima del 1359; come apparirebbe dallo stile, dalle proporzioni piuttosto massiccie e pesanti, e da quei rosoni scolpiti sull'archivolto della lunetta medesima, che segnano un modo di decorazione oramai abbandonato ad un pezzo.

(1) Nel suo lavoro intitolato Francesco Talenti, *Ricerche storiche sul duomo di Firenze dal* 1294 *al* 1367. Milano, 1866.

vedere come fossero opera di lui le belle e maestose colonne interne della chiesa e fors'anco l'andito che ricorre al disopra dei loro valichi. Altri documenti originali e molto onorevoli per esso pubblicai io pure nel 1871 (1); e in un mio scritto recentissimo (2) credo d'aver dimostrato, come la decorazione architettonica di quella parte dei fianchi più prossima alla facciata sia dovuta senza dubbio ai disegni di quel valente e troppo dimenticato architetto. Tutte queste benemerenze veramente sono grandi, ma a senso mio cedono di fronte a quelle acquistatesi dal nostro Francesco nei fatti del campanile: imperocchè, oltre alla molta probabilità che a lui si debba la bella e meravigliosa innovazione dei finestrati, che mutò radicalmente le sorti del monumento, limitandoci anche all'azione da lui spiegata nello stile e nel trattamento dei particolari, resta indiscutibile, che la regione ultima del campanile, con quella sua decorazione armoniosissima, con quelle sue magnifiche ed eleganti finestre e con quello stupendo suo ballatoio è la parte più culminante e più bella di quel monumento bellissimo.

Ed a maggiore elogio del nostro Francesco tornano le conseguenze che si deducono da questi fatti: imperocchè da questi fatti viene a desumersi « essere egli il creatore del vero e proprio stile del Duomo, cioè dello stile fiorentino per eccellenza ». Lo stile del Duomo infatti si fonda sostanzialmente su quel sistema policromo d'indole decorativa che acquista speciale impronta dal frequente alternarsi di fregi impietrati e di liste marmoree di vario colore; sulla tendenza all'orizzontalismo mercè la divisione delle pareti in più zone delimitate da cornici che si collegano organicamente ai partiti architettonici delle pareti medesime; sulla forma tabernacolare ed indipendente delle porte e delle finestre, e sul coronamento finale per mezzo

---

(1) Nel mio scritto intitolato: *Il sistema tricuspidale e la facciata del duomo di Firenze.* Livorno 1871.

(2) *Filippo di Ser Brunellesco, e la cupola del duomo di Firenze,* Studj di A. Nardini Despotti Mospignotti. Livorno, tip. Meucci 1885.

d'anditi imbeccatellati con parapetti a traforo. Ora tutte queste particolarità, che costituiscono i caratteri più spiccati dello stile del Duomo, s'incontrano appunto in quelle parti del Duomo e del campanile che furono eseguite sui disegni di Francesco di Talento; e siccome tanto nel campanile che nel Duomo le decorazioni di data anteriore accennano a stile diverso, così è manifesto che il Talenti instaurava in ambidue questi edifizi un nuovo stile, cioè lo stile fiorentino vero e proprio, e che perciò egli deve considerarsene il creatore. Senza dubbio questo stile Francesco non lo creava di pianta; egli doveva averne trovato i precedenti nell'arte locale; ma spetta ad esso il merito di averlo perfezionato e arricchito di cose nuove, di averlo ridotto a forme più elette, a norme più stabili e di averlo sottoposto ad un trattamento più organico e razionale. Tenuto conto di tutte queste cose, bisogna pur convenire, che Francesco di Talento è una delle figure più cospicue nel mondo architettonico del medio evo.

Sarebbe in verità cosa desiderabile poter conoscere con esattezza qual era in Firenze lo stile architettonico dei monumenti in marmo, anteriormente alla costruzione del campanile; per vedere come e quanto il campanile stesso s'avvantaggiasse di questo stile e come e quanto contribuisse al di lui perfezionamento. S'è fatto fin qui un gran parlare dello *stile d'Arnolfo* e dello *stile di Giotto*, come se fossero nostre vecchie conoscenze; ma se non vogliamo parlare a caso e se vogliamo esser sinceri, bisogna confessare, che non ne sappiamo nulla o almeno ben poco. Che Arnolfo dovesse avere uno stile suo proprio mi par cosa da non potersi mettere in dubbio: un vecchio architetto com'egli era, e che aveva speso tutta la sua vita in erigere fabbriche, ben doveva essersi formato un suo modo di architettare. Il guaio si è che non sappiamo con certezza quali fossero i monumenti da esso inalzati. Il Vasari gliene attribuisce parecchi; ma uno scrittore che ha spacciato tante favole intorno agli artisti del medio evo, e che, a modo di esempio, fa edificare l'Orsanmichele da Taddeo Gaddi, la Loggia dei Lanzi dall'Orcagna, e il Santo di Padova e i Frari di Venezia da Niccola pisano, non so come possa

aspirare ad esser creduto così ciecamente su quanto asserisce sul conto di Arnolfo. A buon conto la chiesa di Santa Croce e la parte tergale di quella di Badia, che dal Vasari si spacciano per opera di questo architetto, presentano una disparità di stile pronunziatissima (1). Comunque sia, e siano esse pure opera d' Arnolfo insieme a tutte le altre attribuitegli dal Vasari, tuttociò non porta alcun lume alla nostra questione: imperocchè, ad eccezione di Santa Maria del Fiore, tutte le fabbriche attribuite da quello scrittore ad Arnolfo sono costruzioni in pietra. Ora le costruzioni in pietra anche in Firenze, specialmente sullo scorcio del sec. XIII e sul principio del sec. XIV, non isvariano nella sostanza loro da quelle eseguite in tutto il resto d'Italia, non hanno uno stile proprio ed una fisonomia locale, e rientrano per conseguenza nello stile comune. Le costruzioni in pietra cominciarono ad assumere in Firenze un'impronta speciale solamente dopo la metà del sec. XIV (Orsanmichele, Loggia dei Lanzi), e questa impronta è in qualche modo un riflesso delle modificazioni subìte dall'architettura dei monumenti in marmo. Imperocchè nei monumenti in marmo è dove l'architettura fiorentina assume veramente uno stile proprio ed una fisonomia locale, in grazia principalmente a quel *policromismo decorativo* che ne forma la specialità e che costituisce il suo modo di essere singolarissimo e tale da non potersi confondere con nessuno degli altri stili nostrani e stranieri; e nei monumenti in marmo bisogna per conseguenza studiarla.

Tornando adesso ad Arnolfo, noi, come dicevo pocanzi, non sappiamo ch'egli costruisse altri monumenti marmorei se non il Duomo;

---

(1) A me verrebbe il dubbio che la chiesa di S. Croce appartenesse alla scuola monastica, come vi appartengono tutte le altre chiese conventuali d Italia, e che fosse per conseguenza opera di frati. E di vero la sua pianta, se togli la maggior ricchezza delle navate nel corpo anteriore, si uniforma in tutto e per tutto alle disposizioni delle altre chiese dell'Ordine francescano. Vero è però che qui abbiamo una costruzione in pietra, mentre per ordinario gli edifizi monastici sono costruiti in mattoni. Ignoro però fino a qual punto questo fatto possa costituire un'eccezione al detto mio dubbio.

e quello che oggi resta di lui in questa chiesa è così poca cosa che non si presta davvero a poter decidere quale fosse il suo stile: perchè d'Arnolfo non rimane più nel Duomo che lo zoccolo da basso con le sue modinature, e quello spazio di sopra occupato dai grandi rettangoli circondati da fascie di marmo nero, spazio che oggi, dopo le modificazioni introdotte più tardi nel basamento dell'edifizio, viene a costituire il dado del basamento medesimo (1). Se il ciborio o tabernacolo ch'è in Roma all'altar maggiore della basilica di S. Paolo fuori delle mura e che porta scritto il nome di Arnolfo fosse veramente opera del nostro architetto, avremmo qualche elemento di più per poter giudicare del di lui stile. Ma questa non è cosa ben certa, sebbene io, d'accordo col Cicognara e con l'egregio amico mio, il professore Boito, la ritenga molto probabile. E veramente nel chiostro di S. Marco a Firenze, in una lunetta dipinta dal Poccetti, è ritratta la vecchia facciata del Duomo, quale esse era prima della vandalica sua distruzione perpetrata nel 1588. Le porte minori di questa facciata, che io ritengo siano sempre quelle d'Arnolfo (come dimostrerò meglio fra breve) nella loro costituzione e nel loro stile architettonico, fatta la debita parte alla libertà che i pittori solevano permettersi a que' tempi, richiamano assai il ciborio della basilica ostiense. L'istessa cornice orizzontale sull'arco della lunetta (pratica disusata nelle età posteriori); l'istessa cuspide alquanto schiacciata al disopra della cornice (forma arcaica anche questa), gli stessi pinacoli da lato, lo stesso civorio largo massiccio e decorato da bifora su in alto. Nel tabernacolo di S. Paolo spesseggiano altresì i fregi impietrati che

---

(1) Sono certamente operà d'Arnolfo anche quelle due piccole striscie di parete laterale annesse al vecchio muro della facciata per quell'altezza a cui la facciata stessa fu da Arnolfo condotta. Coteste rivolte si capisce naturalmente che furono costruite da lui per garantire la solidità di quel muro. Quanto alla decorazione e allo stile però esse non ci presentano che i soliti rettangoli contornati di liste nere, come quelli che aveva fatto lungo lo zoccolo della chiesa.

s'inspirano visibilmente allo stile *cosmatesco*. Non sarebbe strano pertanto, se il nostro Arnolfo ne fosse l'autore, ch'egli di qui s'inducesse ad introdurre nell'architettura fiorentina il costume degl' impietrati suddetti, che fanno appunto la loro prima comparsa nel Duomo, eppoi nel campanile, e che nel periodo romanico erano disusati, o almeno usati molto più raramente ed in maniera molto diversa (1).

Per quanto poco sappiamo dei modi co' quali si operò in Firenze il trapasso dallo stile romanico a quello ogivale nelle costruzioni marmoree, tuttavolta da certi indizi che qua e là traspariscono, sarei indotto a sospettare, che in origine vi fosse qualche tentativo di trapiantare colà il novello stile con delle foggie nuove e contrarie alle tradizioni dell'arte locale; tentativo che forse fu fatto dagli architetti monastici, partigiani e diffusori dell'ogivalismo. Questi indizi io li vedo, per es. nella porta maggiore di S. Iacopo, in certi inquadramenti marmorei degli occhi che sono nelle testate laterali di S.ª Croce e di S.ª Maria Novella, negli avelli di quest'ultima chiesa, non che nei pilastri angolari del S. Giovanni e nei timpani della sua tribuna. Nelle quali opere tutte il policromismo, invece di attenersi alle tradizioni e al sistema *decorativo* dell'arte locale, preferisce quel sistema *stereotomico* eterogeneo e che nulla ha di comune colle consuetudini paesane (2). Dalla scarsità e dalla poca importanza degli esempi

---

(1) Arnolfo lavorò anche alla sepoltura del Cardinale di Braye, che si trova in S. Domenico d'Orvieto. Essendo molti anni che non ho più rivisto cotesto monumento, e non conservandone perciò che una memoria molto confusa, non posso dirne nulla; tanto più che non m'è riuscito raccapezzare nemmeno un disegno esatto del medesimo.

(2) Sembra vi sia stato veramente in Firenze un tempo in cui il policromismo *stereotomico* costituiva per le costruzioni marmoree una specie di stile di transizione fra il romanico e l'ogivale. Nel dipinto che si conserva nell'Uffizio del Bigallo e che porta la data del 1342, là ove si vede rappresentata la città di Firenze, troviamo effigiato sul dinanzi un campanile marmoreo di forme grandiose, che per la foggia stereotomica del suo policromismo e per la sua composizione architettonica rammenta in qualche

sembra però che questo tentativo non attecchisse; e sarebbe per Arnolfo nostro un titolo alla benemerenza, se a lui potesse spettare il merito d'essersi opposto all'invasione di questi modi stranieri e di avere instaurato nei monumenti marmorei la decorazione ogivale, richiamandola ai principj ed alle antiche tradizioni della scuola fiorentina. Questo vanto però non gli si potrebbe attribuire se fosse vero, come asserisce il Vasari, ch'egli avesse rivestito di marmi i pilastri angolari del vecchio S. Giovanni, ch'erano prima di macigni: imperocchè questi pilastri, come ho già detto, son fatti anch'essi secondo il sistema del policromismo *stereotomico.* Siccome però nessuno dei cronisti e degli storici contemporanei od antichi che parlano di cotesto lavoro, lo attribuisce ad Arnolfo, e siccome il Vasari è il solo a darci questa notizia, così amo credere ch'egli si sia ingannato secondo il solito, e che Arnolfo non abbia nulla che fare col rivestimento dei pilastri suddetti (1): imperocchè è un fatto che nel Duomo,

---

modo quello del duomo di Siena. Siccome esso accenna ad un edifizio tutt'altro che volgare, tenuto conto della posizione che occupa in quel dipinto, mi viene il sospetto che in lui si sia voluto rappresentare il campanile di Santa Maria Maggiore oggi demolito e che aveva fama d'essere uno dei più nobili e belli di Firenze. Anche nella pittura di quella lunetta del primo chiostro di Santa Croce, ove trovasi effigiato il duomo con le sue concomitanze, là in fondo a destra dello spettatore si scorge una chiesa in marmo che alcuni, non so con quanta verità, vollero battezzare per l'antica Santa Reparata. Qualunque però essa sia, molti, ed io con loro, ritengono che essa non sia fatta a caso e che rappresenti veramente un edifizio il quale allora esisteva lì nei pressi del Duomo. Ed essa negli elementi principali, come sarebbero i pilastri e i cunei degli archi, segue il policromismo *stereotomico,* e nel campo delle pareti quello *decorativo;* il che se non accenna ad un restauro di tempi posteriori, com'è senz'alcun dubbio il caso dei pilastri angolari del S. Giovanni, starebbe a segnare un passo di più nella via della transizione.

(1) Il Vasari non contento di questi pilastri, vuole che Arnolfo incrostasse di marmi anche « tutte le otto facciate di fuori di detto S. Giovan-

opera certa di questo architetto, egli adottò e seguì francamente il policromismo *decorativo*, e un architetto non tiene a mano nel tempo stesso due sistemi diversi ed ostili fra loro.

Questo è quel poco, che, a mio credere, si può dire sullo stile d'Arnolfo, senza peregrinare colla fantasia pei campi dell'ipotetico e dell'immaginario. Quanto poi a Giotto, io quasi oserei sospettare, ch'esso non potesse avere un suo stile architettonico. Un pittore che nel giro brevissimo di tre mesi, all'età di quasi 70 anni, attende per la prima volta ad immaginare e delineare un disegno, sembra a me, secondo tutte le buone presunzioni logiche, ch'esso non abbia avuto tempo sufficiente a formarsi uno stile architettonico. So bene che al vecchio Giotto in quegli ultimi due anni di sua vita gli fecero fare fatiche da disgradare quelle di Ercole: gli fecero fare il disegno del campanile e le opere scultorie che sono in basso al medesimo; gli fecero fare il disegno dei fianchi del Duomo, e per giunta quello di una nuova facciata, che si vorrebbe fosse stata eseguita, abbattendo quella che Arnolfo aveva già iniziato e condotto fino all'altezza delle porte (1). Ma io credo d'aver dimostrato coi documenti

---

ni ». È vero che egli stesso su questo particolare si contradice nel *Proemio delle Vite* e nella *Vita del Tafi*; ma questo non importa. Non importa nemmeno che nessuno scrittore contemporaneo ed antico parli di questo rivestimento marmoreo generale all'esterno di quella chiesa. Queste cose che qui, al Vasari bisogna passargliele. Quello invece che fa meraviglia è il vedere, come parecchi scrittori d'Arte, anche recenti, siano caduti in simile abbaglio, e l'abbiano avvalorato coll'autorità loro. In questi tempi di critica si dovrebbe sapere, che l'architettura esterna del S. Giovanni, più che romanica, per la sua castigatezza si potrebbe dire quasi classica; che i pilastri della chiesa sono invece di stile ogivale, ed anche assai rozzo, e che per conseguenza queste cose non possono essere opera di uno stesso secolo, nè di uno stesso architetto.

(1) Il Vasari negli ultimi due anni della vita di Giotto fa eseguire al medesimo anche non poche opere di pittura; e lo fa dipingere in Firenze alle Monache di S. Giorgio, e nella chiesa di Badia, e nella Sala grande del

autentici alla mano, che i fianchi del Duomo prossimi alla facciata non sono opera di Giotto nè del 1334, ma sì di Francesco Talenti e del 1358. Quanto poi alla nuova facciata giottesca io la credo nulla più che un volo della fantasia di certi scrittori moderni. Molto si è detto di essa, ma io non ho potuto mai raccapezzare da dove ne abbiano scovata la peregrina notizia. Il ragionamento ed i fatti ci inducono invece a crederla insussistente. Giotto in quelli ultimi due anni di sua vita, fra tante cure che lo gravavano, non poteva permettersi il lusso di tutte queste esercitazioni architettoniche, che non avevano scopo di sorta. Presso la gente assennata allorquando le cose si fanno, si fanno sempre per qualche buona ragione. Ora qual buona ragione v'era che Giotto si perdesse a disegnare una nuova facciata per il Duomo? Non v'era quella d'Arnolfo già imbastita e condotta a buon punto? Io capisco che questo disegno di nuova facciata potesse farlo Francesco di Talento: perchè Francesco nel 1355 aveva rimaneggiato il disegno generale della chiesa; perchè nel 1357 aveva grandemente ampliato e modificato i valichi interni della medesima, accrescendo così l'altezze delle navate e dell'intiero edifizio; e perchè finalmente nel 1358 aveva dato il disegno definitivo della decorazione architettonica dei fianchi del duomo. Tutte queste innovazioni, che investivano e modificavano radicalmente l'ossatura mu-

---

Podestà; e per giunta lo fa andare a Padova a dipingere nell'Arena la Cappellina degli Scrovegni, e financo a Milano, da dove tornandosene infermò e morì. Noi non giureremo certo su tutto quanto qui dice il Vasari; ma però non possiamo esimerci dal prestar fede al Villani, storico contemporaneo, il quale dice: « Maestro Giotto tornato da Milano, che il nostro Comune ve lo aveva mandato al servizio del Signore di Milano, passò di questa vita a dì 8 di Gennaio 1336 ». (*Istor. libr. XI*, cap. 12). Quest'ultima andata di Giotto a Milano non può dunque mettersi in dubbio. E s'egli lavorò per quel duca, è da credersi si trattenesse colà alcuni mesi, i quali naturalmente furono tutti a scapito dei lavori ch'essi aveva a mano in Firenze.

raria e la parte decorativa dell'edifizio, bisognava bene che investissero e modificassero anche le condizioni statiche ed estetiche della facciata, e di qui la necessità di mutare o per lo meno di rimaneggiare il vecchio disegno dato per essa da Arnolfo. Ma Giotto, che nel Duomo nulla aveva fatto nè aveva potuto fare di tutto questo, a che prò avrebbe dovuto perdersi a disegnare una facciata nuova? Forse per levarsi il gusto di buttar giù quella vecchia? Io sono ben lungi dal volerlo offendere col supporlo capace di questo strano capriccio; ma quand'anco questo capriccio ei l'avesse avuto, io credo davvero che non avrebbe trovato nessuno disposto a secondarglielo. Del resto, se durante questo periodo un rimaneggiamento della facciata ebbe luogo, a senso mio, ciò non dovette verificarsi prima del 1359 (1),

(1) Nel libro di Ricordi del provveditore Filippo Marsili, che si conserva nell'Archivio dell'Opera di Santa Reparata, sotto la data del 19 Giugno 1357 si legge la deliberazione seguente. « Vogliamo che il dì di S. Giovanni il disegnamento della faccia, così chol tabernacholo, istea appicchato di fuori nella faccia, a ciò che a tutti sia manifesto come dee stare ». Alcuni in questa deliberazione hanno voluto travedere un nuovo disegno della facciata, o almeno un rimaneggiamento di essa. Io sarei quasi per dubitarne. Già qui non si spiega di che facciata si tratti. A que' tempi tutte le parti esterne di un edifizio le chiamavano *faccie*: la facciata vera e propria la chiamavano la *faccia dinanzi*, quelle laterali le chiamavano le *faccie da lato*, e spesso occorre nei documenti trovar rammentata *la faccia della chiesa dal lato del campanile, la faccia della chiesa dal lato de' Cassettai* ec. Ora nella nostra deliberazione si parla di una faccia in genere. Che faccia era essa? Era la faccia dinanzi? Era una delle faccie da lato? Era una faccia del duomo? Era una faccia del campanile? - Non si dice e non si sa. Quello che mi rattiene dal credere che qui si tratti della *faccia dinanzi*, ossia della facciata vera e propria, si è 1.° il sapere che nel 1357 non si erano ancora consumati nella chiesa tali fatti da esigere il rinnovamento della sua facciata; 2.° il sapere che soltanto nel consiglio tenutosi in quello stesso giorno 19 aprile si erano finalmente stabilite e deliberate le proporzioni e le misure dei nuovi grandiosi valichi interni, i quali si portavano dietro l'aumento dell'altezza di tutte e tre le navate, epperciò l'aumento corrispondente an-

prima cioè che le riforme introdotte nel Duomo da Francesco di Talento lo rendessero necessario. Ed anche in questo caso io credo che non fossero punto toccate le costruzioni già fattevi da Arnolfo, e segnatamente le porte. Probabilmente se ne modificarono i pilastri, per adattarli alla nuova decorazione dei fianchi e per collegarli alle nuove modinature in essi introdotte; se ne modificò qualche altra parte accessoria; in una parola, si modificò soltanto quello ch' era necessità imprescindibile che fosse modificato. Ma buttar giù il già fatto senza ragione e per la sola velleità di spendere dei quattrini a rifarlo, questa era una idea ridicola che non entrava nel cervello di quegli uomini pratici e serj, e che non s'attagliava punto alle consuetudini dei tempi. Infatti se si esaminano attentamente i libri dell'Opera dal secolo XIV al XVI, si troverà, che ogniqualvolta occorrono modificazioni ai lavori della chiesa, si pone sempre la condizione « che non si tocchi nè si disfaccia nulla delle cose già fatte ».

Nel caso nostro speciale abbiamo poi dai libri stessi un documento il quale ci prova,che le decorazioni della facciata eseguite al tempo d'Arnolfo erano in piedi tuttora all'età del Talenti. Ecco il documento che il Barone di Rumhor estrasse dal libro (oggi smarrito) *Richordanze del 1359,* a carte 16, e da lui riportato nelle *Italienische Forschungen.*

---

che nelle dimensioni della facciata. Come dunque in quel giorno medesimo poteva esser già pronto per essa un nuovo disegno *ad hoc?* Aggiungasi che le decorazioni di questa nuova facciata avrebbero dovuto legarsi ed armonizzare col nuovo disegno dei fianchi; e questo nuovo disegno dei fianchi, dato dal nostro Francesco di Talento, non fu approvato che il 13 novembre 1358, cioè 12 mesi più tardi. Come si spiegano tutte queste contradizioni?... Non a torto dunque io ho sollevato dei dubbi intorno all'interpetrazione data a quella deliberazione. Ma quand'anco essa si riferisse davvero ad un rinnuovamento della *faccia dinanzi*, dopo tutto quanto si è detto bisogna credere, che esso rimanesse allo stato di semplice progetto, e che non avesse mai attuazione.

Dì xxvij di settembre 1359,

« Operai, raghunati tutti e quattro nella chasa dell'Opera, allogharono ad Alberto Arnoldi, chapomaestro dela detta opera a guidare - et a fare fare *et achompiere l'archo de la porta maggiore* de la faccia dinanzi di Sca. Reparata; *et asseguirlo chom'è chominciato da piè di marmo rosso, ischavato chome quello che v'è fatto.* Salvo che il detto Alberto deba avere chonsiglio chon Franciescho Talenti d'ongni lavorìo che vi fa, e che collui insieme facciano il detto lavorìo ».

Ora siccome dai libri dell'Opera, da me diligentemente esaminati, non resulta che nella facciata, o *faccia dinanzi*, dal 1353 al 1359 fosse fatto il benchè minimo lavoro nè di muratura nè di decorazione, così è manifesto che il lavoro della facciata dinanzi, il quale nel detto documento apparisce già eseguito, era opera di tempi antichi, il che val quanto dire, del tempo di Arnolfo (1).

Riducendo pertanto in più veri termini tutto quanto è stato novellato sul conto di Giotto architetto, quel più che si può concedere ad esso negli ultimi due anni di sua vita è il disegno del Campanile; e questo disegno, tenuto conto delle circostanze nelle quali fu fatto, non mi sembra che basti ad assicurare al suo autore il possesso di

---

(1) Se si entra nel duomo e si osserva la parete interna della facciata, è facile capire, come la sua decorazione fino all'altezza di quelle arcature finte che fiancheggiano la porta maggiore segni uno stile diversissimo da tutto il rimanente, e molto più arcaico. Questo tratto di parete, che si alza circa 25 braccia da terra e che va fin quasi sotto gli occhi minori, è appunto quella parte di facciata costruita e decorata sotto la direzione d'Arnolfo. Il muro di essa, non presentando alla costruzione tutti quegli ostacoli che inceppavano le altre parti della chiesa, fu appunto quello in cui si concentrarono tutti gli sforzi del nostro architetto, epperciò potè condurlo a quell'altezza, a differenza delle altre parti dell'edifizio, ove le costruzioni non si poterono iniziare, o rimasero appena iniziate. Anche la già citata pittura ch'è nell'Uffizio del Bigallo ci fa vedere, che nel 1342 la facciata colle sue decorazioni era giunta all'altezza che ho detto.

un particolare stile architettonico. Se la vecchia pergamena senese rappresenta davvero, com' io grandemente sospetto, il disegno originario di quella torre, noi abbiamo in essa la piena conferma di questo mio sospetto. Imperocchè quell'antico disegno rivela appunto un artista che non ha ancora uno stile, e che va testeggiando qua e là le forme nostrane e nordiche senza averle bene capite, epperciò sfruttandole con non troppa fortuna. In quel lavoro insomma ci si vede un artista che lì per lì mette giù quelle cose come per suo *memento*, con la manifesta intenzione di tornarvi sopra a miglior agio e a miglior tempo per istudiarle e correggerle e per armonizzare le proprie idee alle ragioni dell'Arte.

Da queste pochissime cose che ho detto intorno allo stato dell'architettura in marmo a Firenze nei tempi che precedettero la costruzione del Campanile, si rileva com'essa fosse allora tuttavia ne' suoi primordj, e come fosse appena uscita vittoriosa dall'antagonismo delle influenze straniere, tenendo salde le vecchie tradizioni dell'arte locale. Cosicchè può dirsi, che il vero stile ogivale fiorentino non fosse ancora formato. E che infatti si seguitasse per qualche tempo a trattare con molta incertezza, lo rileviamo da quell'antico frammento della facciata di S.ª Maria Novella, opera del 1348, nel quale gl'indizi dell'ogivalismo, anzichè nel complesso dell'opera, bisogna andarli a cercare ne' suoi più minuti particolari, come sarebbero le forme de'pilastri e dei capitelli, il carattere dei profili ec. ; in quantochè la composizione nel suo insieme risente sempre le vecchie consuetudini romaniche. Sembra pertanto che nel Duomo, mercè ad Arnolfo, si prendesse a iniziare la vera e propria evoluzione ogivale dell'architettura fiorentina; ma dove veramente questa evoluzione assume maggior consistenza e seguita le sue fasi fino alla completa formazione dello stile fiorentino in tutta la sua bellezza, è nel Campanile. Molto si deve senza dubbio all'iniziativa d'Arnolfo ; molto si sarebbe dovuto anche al genio di Giotto, s'egli fosse vissuto più a lungo, e siamo forse debitori anche ad Andrea Pisano di qualche cosa. Ma le forme dei particolari architettonici che al tempo d'Arnolfo

sembra fossero sempre assai rudimentali, e che nelle mani di Giotto lasciano sempre qualche cosa a desiderare, non assunsero veramente quel carattere stabile e perfetto che costituisce lo stile fiorentino nella sua purezza se non per opera di Francesco di Talento, siccome abbiamo detto più sopra.

Io dunque, per tutto quanto ho esposto finora, ritengo che a Francesco di Talento debba attribuirsi il vanto d'aver creato il vero stile architettonico del Duomo, cioè lo stile fiorentino per eccellenza. Di questa mia opinione non sono però la maggior parte di coloro che in questi ultimi tempi s'occuparono dello studio di quel monumento; i quali invece propèndono ad attribuire quel vanto principalmente all'Orcagna, che spiegò secondo essi influenza grandissima nei consigli e nei fatti del Duomo, epperciò anche nel suo stile architettonico, e soprattutto poi suggerì il concetto di quell'andito bellissimo sui beccatelli che ne incorona le navi minori. Veramente essi non dicono su quali fatti fondino cotesta loro opinione, nè accampano argomenti tali da dimostrarla e corroborarla solidamente; essi più che altro si partono da supposizioni più o meno vaghe, e parlano più che altro per sentimento istintivo. A me sembra invece d'aver provato l'influenza del Talenti sullo stile del Duomo fondandomi su dati di fatto; e su dati di fatto mi fonderò per negare quella che vi si vorrebbe spiegata dall'Orcagna.

Che l'Orcagna, oltre ad essere valentissimo pittore e scultore, fosse ancora architetto, questa è cosa che nessuno potrebbe impugnarla, una volta che nel 1352 egli prese la sua matricola nell'Arte dei Maestri. Tuttavia monumenti veri e propri fatti da lui non esistono, nè sappiamo siano esistiti. La gran fama d'architetto gli venne dall'avergli il Vasari attribuito la costruzione della così detta Loggia dei Lanzi; ma questa sappiamo oramai che è una fiaba, nè delle fiabe occorre occuparci. Eliminata così la Loggia, le esercitazioni architettoniche dell'Orcagna si riducono al Concorso del 1357 per le colonne interne del Duomo, e al Tabernacolo d'Orsanmichele. Nulla sappiamo di certo intorno al modello presentato da lui per le dette

colonne, il quale d'altronde costituendo un frammento parziale di decorazione, poco lume potrebbe portare nella nostra questione. Resta pertanto il Tabernacolo, opera senza dubbio stupenda, meravigliosa; un vero gioiello da mettersi anche questo in astuccio, ma da non potersi però ragguagliare allo stile del Duomo. E siccome esso è l'unico monumento architettonico decorativo che ci sia rimasto dell'Orcagna, così se noi vogliamo parlare dello stile di questo architetto, bisogna attenersi strettamente a quello, e non possiamo sapere al di là di quanto esso ci dice, nè possiamo peregrinare colla fantasia al di fuori di esso, cioè nell'ignoto, a condizione altrimenti di fuorviare dal vero. Ora se noi poniamo a confronto il Tabernacolo d'Orsanmichele col Duomo di Santa Maria del Fiore, ci accorgeremo facilmente, che queste due opere d'Arte, lungi dal presentare la benchè minima analogia di stile fra loro, sono diversissime l'una dall'altra e per indole e per modi. Lo stile di S. Maria del Fiore è gentile, paesano sempre e castigato in ogni sua parte; quello del Tabernacolo invece, quantunque nel suo genere bellissimo, è al suo confronto piuttosto pesante, incerto (1) e, mi si lasci anche dire, un tantinello frascone. Ed infatti che cosa hanno che fare collo stile del Duomo quelle fiere colonne messe per angolo colle loro dure e massiccie spirali? quei grossi ricci e quegli abachi puntuti e stranissimi dei capitelli? quei formidabili pinacoli, ammonticchiati, guerniti di gargolle e nordici più che nostrani? quella cupola colle terribili fo-

---

(1) Nel tabernacolo d'Orsanmichele m'ha fatto sempre senso la poca sicurezza che vi è dello stile architettonico. Se si osserva il suo basamento fino al posare delle colonne, s'incontrano certi profili così schiettamente classici che per quell'età fanno davvero meraviglia. Più in alto invece tanto essi come tutti gli altri particolari architettonici abbandonano questo carattere per assumere un'impronta, non solo addirittura ogivale, ma qualche volta anche oltramontana. Non saprei come spiegarmi questo strano contrasto senz'ammettere nell'Orcagna l'influenza posteriore (diretta o indiretta) di qualche scuola straniera.

glie che ne sormontano le costole? quelle configurazioni tutte speciali delle formelle e dei compassi, e tant'altre cose di questo genere? (1).... Mi diceva un giorno il mio ottimo amico, Cav. Dott. Emilio Marcucci, che il Tabernacolo dell'Orcagna gli risvegliava alla mente l'idea del barocco medioevale. Quanto a me poi, se debbo dirla come la penso, confesserò che fra tutti i monumenti dell'architettura fiorentina non ne ho mai visto uno meno fiorentino di questo; ed io scommetto, che se esso si fosse potuto trapiantare, per esempio, in Siena in Perugia in Assisi o in Orvieto, nessuno avrebbe sospettato in lui un lavoro della scuola fiorentina, e l'avrebbero tutti ritenuto come opera d'arte paesana. Tanto esso è lungi dall'avere improntato in sè quel marchio originale e specialissimo che distingue fra tutti gli altri i lavori della scuola anzidetta! (2). Come mai un artista il

---

(1) Vorrebbe forse inferirsi da tutto questo, che il Tabernacolo d'Orsanmichele è un'opera difettosa? ch'essa non giustifica l'ammirazione universale che finora ha riscosso? Tutt'altro, ed io ho già esternato più sopra la mia opinione su questo capolavoro dell'arte mediovale. L'unica cosa da inferirsene è che il suo stile è agli antipodi di quello del duomo; e ch'essendo d'un carattere e d'un genere troppo diverso non se ne può fare senza scapito il confronto. Anche il leone e il cavallo sono certamente due nobili animali, ma chi oserebbe metterli al paragone? Se si prende per tipo della bellezza animalesca il cavallo, il leone, appetto ad esso, parrà nano e malfatto; le sue gambe parranno tozze e sgarbate; la sua faccia goffa ed enorme; la sua criniera superflua e grottesca, e così via discorrendo. Mettendo invece i confronti da parte, si dovrà confessare, che ognun di essi nel suo genere è bello, ma che son due animali molto diversi fra loro. Lo stesso è da ripetersi del duomo di Santa Maria del Fiore e del Tabernacolo d'Orsanmichele: bellissimi tutti e due, ma tutti e due diversissimi.

(2) L'unico monumento fiorentino che presenti una tal certa analogia di modi col Tabernacolo d'Orsanmichele è la Loggetta del Bigallo, graziosissimo edifizio che tutti conoscono. Quest'analogia io la trovo principalmente nelle forma rotonda degli archi (forma o troppo serotina o troppo precoce per costituire a que' tempi una pratica generale, e che d'altronde come elemento statico non si rinviene che in questi due soli edifizi); nella

quale architettava così poco fiorentinescamente (mi si passi il vocabolo) abbia potuto spiegare tanto potente influenza sullo stile del Duomo, ch' è l'espressione più schietta e pura dell'arte locale, io in verità non arrivo a capirlo. Epperciò tengo ferma la mia opinione a favore di Francesco Talenti, opinione ch'io credo aver corroborata

---

espressione piuttosto dura e massiccia delle spirali delle colonne; e soprattutto nelle configurazioni dei compassi e delle formelle che sono sui pilastri, configurazioni anch'esse specialissime agli anzidetti due monumenti. Non si conosce l'autore di questa loggia. Se non mancassero i libri dei Capitani della Misericordia dal 1352 al 1358, potremmo saperne qualche cosa. Ora sappiamo soltanto, ch'essa fu presa a costruirsi dal 1352 in qua, e che sui primi del 1358 era già terminata. Vi sarebbe il caso che fosse ancor essa opera dell'Orcagna? che invece della Loggia dei Lanzi egli fosse l'autore di questa del Bigallo, e che il Vasari colla sua solita inesattezza confondendo la tradizione, avesse scambiato l'una coll'altra? Non credo la cosa nè improbabile nè impossibile; ed il vedere l'Orcagna che s'ascrive all'Arte dei Maestri appunto nel 1352, allorquando cioè si stava per mettere mano alla Loggia suddetta, me ne accresce in qualche modo il sospetto. La Loggia del Bigallo però nel suo insieme è assai più fiorentina del Tabernacolo d'Orsanmichele. Per cui se fosse opera del nostro Andrea, bisognerebbe credere che esso coll'andar del tempo si scostasse alquanto dalle tradizioni locali, per amoreggiare piuttosto colle foggie nordiche e con dei modi più capricciosi. Potrebbero forse aver dato occasione in lui a questo mutamento i viaggi ch'egli fece nel 1358 (e forse, chi sa? anche prima) ad Orvieto ed in quelle altre parti dell'Italia centrale, ove le foggie settentrionali trovavano allora assai favore. Il nostro Andrea era per sua natura inclinato ad a fine piuttosto chiassoso. Anche il modello che dette per le colonne interne del duomo sappiamo ch'era fornito di tabernacoli e d'altre cose assai appariscenti. Non è strano per tanto che egli a poco a poco preferisse alla quiete delle nostre linee il moto e il contrasto delle linee oltramontane. Ricordiamoci infatti (si è notato pocanzi) che il Tabernacolo d'Orsanmichele nelle sue parti più basse presenta profili e lineamenti di buono stile, e che su in alto rivela invece una tal certa tendenza verso l'ogivalismo nordico. Il che mi fece supporre fino d'allora, che arrivato ad un certo punto del suo lavoro, il nostro Andrea subisse l'influenza più o meno diretta di qualche scuola straniera.

da fatti ed argomenti tali da potere affrontare l'esame e la discussione dei critici (1).

---

(1) Siccome io ho sempre ritenuto, che il Tabernacolo dell'Orcagna non rappresenti lo stile fiorentino e tanto meno quello del duomo, così ho deplorato sempre (Vedi il mio libro « *Il sistema tricuspidale e la facciata del duomo di Firenze* » Livorno, tip. Vigo, 1871) che in occasione dei Concorsi per la facciata suddetta, la maggior parte dei concorrenti scegliesse per tipo della porta maggiore quel tabernacolo *fuori di stile.* E fossero rimasti lì; ma vollero per giunta che essa, su in alto, arieggiasse la così detta *porta della mandorla;* bellissima se si vuole, *ma fuori di stile anche questa.* Intendo dire della sua cuspide, e soprattutto delle sculture che invadono da cima a fondo il campo della medesima; pratica contraria alle consuetudini medioevali, e di cui non si ha altro esempio nel duomo nè altrove. Che questa cuspide contradica all'uso del medio evo fiorentino e sia perciò fuori di stile non deve far meraviglia, se si riflette che in sostanza essa è opera dei tempi del Risorgimento, e che lavorarono intorno ad essa Nanni d'Antonio di Banco e il Donatello; e se si ripensa che il Risorgimento seguiva le proprie idee e le proprie tendenze, senza curarsi troppo se rientrassero o no nei canoni e nelle consuetudini medioevali. Una porta maggiore nata da questo infelice connubio potrà avere in se stessa come opera d'arte tutti i pregi del mondo, ma questo non toglie che, riferita al duomo, essa non sia *una porta fuori di stile.* Le porte a quel modo che lì si saranno fatte ai tempi di Nanni d'Antonio di Banco, ma non ai tempi di Francesco di Talento e dei Maestri e Dipintori del 1367, cioè ai tempi floridi della bella arte fiorentina, di cui la nuova facciata dovrebbe essere la sapiente espressione. Il duomo di S. Maria del Fiore è un edifizio eminentemente ed essenzialmente policromo, epperciò tutto in esso deve sottostare alle leggi ed alle esigenze del policromismo. I nostri vecchi maestri del medio evo questa cosa l'avevano capita; e per conseguenza nelle sculture che invadono da cima a fondo il campo d'una gran cuspide sovrapposta a una porta essi vedevano anzitutto un'enorme toppa bianca che in mezzo a tutta quella rete di colori appariva brutta e sgradevolissima; vedevano in essa una disarmonia, un disequilibrio, una soluzione di continuità che sciupava tutta l'intonazione policromatica della facciata, e poichè essi, più che di un bel pezzo di scultura, erano gelosi e curanti d'avere un bello ed armonioso edifizio, così non vollero mai sapere di cuspidi decorate a quel modo; ed ebbero ragione.

Dice la tradizione, che secondo il disegno originario di Giotto il campanile di S.ª Maria del Fiore doveva esser terminato da un piramide alta 50 braccia, e la tradizione dice bene. Nè questa piramide entrava soltanto nel concetto di Giotto, sì anche in quello de' suoi successori, non escluso il Talenti. Imperocchè anche oggi, se si salisce su in cima al campanile e si va sotto il tetto del medesimo, si trova un lavoro che non è terminato e che fu imbastito evidentemente per andare più in alto. Anche nei libri dell' Opera si trovano memorie relative a questo fatto, che poi, come diremo, non ebbe più seguito (1). Non bisogna credere però che da Giotto al Talenti cotesta piramide non avesse ancor essa le sue vicende. Giotto, se deve starsi al disegno della vecchia pergamena senese, voleva che la torre passasse su in alto dal quadrato dell'ottagono, e su quest' ottagono innestava poi la terminazione piramidale. Francesco di Talento invece (finchè non si conosca con certezza l'autore della bellissima riforma del campanile, m'è caro attribuirla a questo valente maestro) Francesco mutò d'avviso. Forse il trapasso del quadrato all'ottagono pareva a lui che poco si attagliasse alle nostre consuetudini, e meno ancora al nostro sistema di costruzione. Il trapasso del quadrato all' ottagono è bellis-

---

(1) Nel precitato libro di Filippo Marsili, provveditore dell'Opera di Santa Reparata, troviamo quest'ordine dato ad esso dagli Operai o dai Consoli dell'Arte della lana: « 1356-57 dì ij di Gennaio ».

« Fa una petizione et noi la porgieremo, et contengavisi dentro, che ove noi abiamo dal Comune denari II per lira, ch'e' ciene deano 6, et noi il daremo loro compiuto in 4 anni per 40000 fiorini; ove, seguitando come si fa, si penerà XX anni et costerà 70000 ».

La petizione fu fatta, ma i 6 denari per lira, come apparisce anche dal detto libro, non furono dati. Eppure poco più di due anni dopo il campanile (perchè qui si parla appunto di esso) era già condotto al punto in cui oggi si trova. Questo dunque conferma, che la sua edificazione venne allora sospesa, e che anche secondo il concetto del Talenti, le costruzioni dovevano andare molto più in alto; il che val quanto dire, ch'esso doveva terminare in piramide.

simo nell'architettura settentrionale, ove si trova a ciò preordinato fino da terra, ed ove trova per conseguenza sotto di sè un assetto piramidale preparato a riceverlo. Ma nelle nostre architetture ove i contrafforti non piramideggiano per successivi rientri, ed ove tutto procede secondo la linea verticale, il trapasso della forma quadrata all'ottagona creerebbe d'improvviso su in alto uno stato di cose, il movimento delle cui linee farebbe troppo contrasto con la quiete delle linee a sè sottoposte. E forse per questo il Talenti soppresse quel corpo ottagono e gli sostituì la regione dei finestroni finali. È naturale che in questo nuovo concetto la piramide o guglia terminale assumesse essa pure una forma diversa. Come l'avesse immaginata il nostro Francesco non lo sappiamo; ma io mi sono messo in mente, che essa dovesse arieggiare molto quella del campanile di S.ª Maria Novella.

Al paragone di quella della chiesa, la costruzione del campanile era proceduta assai sollecitamente. Nel Duomo dal 1296 al 1355 può dirsi che poco o nulla si fosse fatto, in specie se si ragguaglia il lavoro al lungo tempo impiegatovi. La summenzionata pittura del Bigallo infatti ci mostra, che nel 1342 s'era costruito soltanto il muro della facciata fino all'altezza delle porte, ed una porzione soltanto del basamento che si stende sui fianchi. Sembra pertanto che tutti gli sforzi fossero concentrati allora sul campanile; e questo d'altronde si spiega, se si riflette, che la costruzione del campanile non presentava difficoltà alcuna, laddove molte e non piccole ne presentava quella del Duomo. Imperocchè nel nuovo Duomo dovevano essere incorporate le vecchie chiese di S.ª Reparata, la sua sagrestia, il suo chiostro, le case de'suoi canonici e tanti altri accessori che si volevano risparmiare per quanto fosse e fino a che fosse possibile: la vecchia chiesa specialmente si doveva conservare agli uffici divini fino a che la nuova non fosse in grado di poterla surrogare. Tutte queste difficoltà portavano necessariamente degl'incagli, dei ritardi, e la grandezza dell'impresa esigeva delle spese che il Comune non era sempre in grado di sopportare. Ecco, a mio credere, le ragioni

per le quali la costruzione del campanile procedette tanto più sollecita. Nel 1355 però si cominciò a pensare al Duomo più seriamente che per lo passato, e si capì ch'era oramai tempo e decoro del Comune di seguitare quell'opera già iniziata da 60 anni, e rimasta poco più che allo stato di fondazione parziale; ed infatti può dirsi, che nel 1357 ne furono riassunti definitivamente i lavori. Col crescere però della mole e della importanza di questi lavori non sembra che crescessero corrispondentemente i mezzi. Per la qual cosa il Comune e l'Opera di S.ta Maria del Fiore, considerando che il campanile fra pochi mesi sarebbe stato condotto all'altezza del ballatoio, e che portato a questo punto, esso avrebbe assunto un aspetto abbastanza decoroso e completo da poterne sospendere senza inconvenienti la costruzione, così deliberarono di fare, e l'edificazione del campanile rimase da quel giorno indefinitivamente sospesa (1); verificandosi anche qui quanto era stato detto nel Centiloquio dal Pucci.

Decorsero gli anni, mutarono i tempi ed i gusti. Nel 1367 vennero i Maestri e Dipintori, i quali attratti forse dal bello e maestoso effetto del ballatoio che coronava la sommità del campanile, lo riprodussero come coronamento finale delle navi minori del Duomo, e forsanco della nave mediana e del tamburo della cupola. A questo modo i due edifizi (il campanile e la chiesa) venivano ad assumere un

---

(1) Sembra che questa sospensione avesse luogo nel marzo del 1359, imperocchè nelle carte dell'Archivio diplomatico, provenienza « Arte della lana » ho trovato sotto la data del 22 Marzo 1358-59 il documento di cui porgo il seguente estratto:

« I Signori Priori eleggono e nominano per il Comune di Firenze Ugolino Bonsi, Scelto Tinghi, Taddeo Torrigiani, Silvestro di Manetto Ysacchi, Zanobi dell'Antella, Pinuccio Bonciani, Fino Tosi, Bonaccorso d'Azarello da Filicaja e Cantino d'Agnolo per officiali » « ad revidendum rationem expensarum factarum in et pro laborerio Campanilis Sancte Reparate de Florentia pro tempore et termino quatuor mensium proxime futurorum ».

Il 26 marzo dello stesso anno, in luogo di Silvestro di Manetto Ysacchi, che aveva divieto, i Signori elessero Bernardo di Bene Pepe.

sistema uniforme di terminazione, e questa uniformità forse piacque; e forse gli occhi a poco a poco vi si abituarono tanto che parve necessaria, per modo che all'ultimo si venne a credere, che il campanile potrebbe anche restarsene così come stava, ed essere forsanco più bello che se gli avessero cacciato sopra il comignolo piramidale. Comunque sia, fatto è che nel 1387 questa idea doveva essere già prevalsa ed universalmente accettata; perchè in quell'anno finalmente fu risoluto di coprire il campanile del suo tetto, e nei libri dell'Opera sotto la data dell'11 luglio, si trovano gli stanziamenti a ciò relativi (1). L'ultimo ricordo di questo edifizio nei libri suddetti è del 22 marzo 1490-91, nel quale si deliberava: « si termini la porta del campanile com'era stata cominciata, essendo stata sospesa, perchè alcuni avevano proposto rinnuovare la forma degli stipiti ». — E così si chiude la storia del nostro mouumento.

Noi abbiamo considerato fin qui il campanile in se stesso, e l'abbiamo trovato, com'è veramente, bello e meraviglioso. Se si considerasse però in relazione al Duomo che gli sta lì prossimo, bisognerebbe confessare, che esso è assai infelicemente ubicato. Io mi ricordo di aver letto una volta un libro nel quale si discuteva appunto della ubicazione dei campanili, e dove, dopo maturo esame, si veniva a concludere, che i campanili isolati sono un costume esclusivamente italiano, e per conseguenza bellissimo; e che quello poi del Duomo di Firenze così *a latere* della facciata, è quanto di meglio si possa in questo genere immaginare. Che i campanili isolati siano una costumanza italiana non lo contrasto punto; che a quel

---

(1) Ecco i documenti: « 1387 dì 11 di luglio. Iohanni Antonii legnaiuolo, pro mille sexcentis quinquaginta asserellis, pro solidis viginti uno, denariis sex pro centenario, quos dedit et tradidit dicte Opere pro tecto campanilis predicti, et pro manichis pro beccastrinis, ut constat in libris, a cart. XVIII. Libras decem otto, solidos decem, den. otto.

Agostino Nicholai Teri fabro, pro libris triginta septem bullectarum pro eo exibitarum dicto Opere pro tecto campanilis, ut constat in libris, a cart. XVII. Libras quatuor, solidos sexdecim, denarios quatuor flor. parvor ».

modo siano belli ne dubito molto, e che messi *a latere* della facciata segnino il *non plus ultra* della buona ubicazione lo nego recisamente. Già due monumenti pubblici messi l'uno a costa dell'altro si capisce subito anche *a priori* che sono un concetto sbagliato. I monumenti pubblici bisogna che trionfino e che perciò non abbiano termini di confronto dannosi; nel caso che ho detto questi termini di confronto dannosi sono insiti alla loro natura e li hanno, dunque sono messi male fra loro. Io mi rammennto sempre la cattiva impressione che mi fece, allorquando la vidi la prima volta, la Galleria Vittorio Emanuele a Milano, posta così in vicinanza dal Duomo. Il Duomo era sopraffatto dalla Galleria, la Galleria era sopraffatta dal Duomo, e il resultato finale era uno scapito grandissimo nell' effetto estetico di ambedue gli edifizi. Venendo adesso al caso speciale dei campanili, il campanile è un monumento che tende per sua natura ad estollersi ed a dominare ogni cosa, e tutto quanto sorge in vicinanza di esso al di sopra dell'ordinario non può riuscirgli che a danno. Tanto peggio poi se si pianta lì prossimo alla facciata. La facciata è parte nobilissima della chiesa, e per rispondere a questa sua nobiltà, bisogna che trionfi ancor essa. Ma come volete che faccia a trionfare se le mettete una torre lì accanto? La torre bisogna di necessità che la umilî, la impiccolisca, la schiacci, ed essa umiliata, impiccolita, schiacciata si vendica a sua volta della rivale co' termini suoi di confronto. Credete voi, per esempio, che la nuova facciata del duomo di Firenze non avrà a risentir danno nell' effetto estetico dalla vicinanza del campanile? Credete voi che se non avesse il campanile lì prossimo, non apparirebbe più trionfante e grandiosa? E il campanile, credete voi che dalla prossimità della facciata n' abbia a risentir benefizio? Che a quel confronto non sembrerà impiccolito da quel ch'era prima? Fortuna che l' ubbìa della tricuspide è stata messa da parte, se no quella povera torre sarebbe stata concia per il dì delle feste! Tuttavolta anche adesso, allorquando la nuova facciata sarà coperta del suo fastigio a basilica, io credo, che guardata dal canto della Via dei Martelli e dalle stazioni lì prossime, si getterà col suo comignolo

così addosso al campanile che poco vi mancherà se non lo sopravanza. Siamo sinceri: è una bella condizione questa che si è creata a due nobili edifizi di danneggiarsi a vicenda l'uno coll'altro? A me veramente non pare. E se così è come mi sembra, bisogna convenire, che il campanile davvero non è bene ubicato.

Mettendo adesso da parte le fisime dell'italianità e dicendo le cose come stanno, a me sembra che il modo vero di collocare i campanili sia stato intraveduto dai settentrionali meglio assai che da noi, e credo che il sistema più bello e preferibile sia quello da essi tenuto d'immedesimarli alle facciate stesse delle loro chiese, creando così delle facciate che si potrebbero chiamare *turriformi*, fiancheggiate cioè da due torri. A questo modo i campanili e la facciata invece di farsi guerra reciproca, si fanno reciproco vantaggio; imperocchè i campanili essendo tutta una cosa con la facciata non risentono danno da essa, e la facciata essendo tutta una cosa coi campanili, partecipa alla grandezza ed alla sublimità delle loro dimensioni e del loro effetto. Se si mettono a paragone le facciate delle nostre chiese principali con quelle turriformi delle chiese oltramontane di ordinaria grandezza, ohimè!, come sono piccine le nostre al confronto! Che dirò poi se si paragonano a quelle delle grandi cattedrali nordiche? Che cosa diventano, per esempio, le facciate dei nostri duomi d'Orvieto, di Firenze, di Milano, paragonate a quelle delle cattedrali d'Amiens, di Reims, di Strasburgo e di Colonia? Tanta aria di maestà e di grandezza è impressa in queste ultime dalla presenza delle due torri!

Ma a che prò due torri in una facciata, dimanderà forse qualcuno. Non basta una? A che serve quell'altra? A che quest'inutile enorme spesa? – Le due torri, risponderò, servono a togliere l'antagonismo fra il campanile e la chiesa (due edifizi incompatibili di prossimità, ma pure di prossimità bisognosi), servono alla maggiore solidità della fabbrica, servono alla uniformità e all'euritmia, servono ad imprimere alla facciata ed a tutto l'edifizio un marchio maestoso e solenne, ed allorquando servono a tutto questo, s'anco non servissero più ad altro, ce ne sarebbe d'avanzo. Ma le due torri possono avere altresì

il loro uso diverso e opportuno, potendo funzionare l'una di esse come torre campanaria e l'altra come torre dell'orologio; funzioni che non approdano mai a bene se siano riunite in una torre medesima.

Si parla finalmente della spesa, ed io non negherò davvero che qualche maggiore spesa a questo modo vi sia. Non bisogna però esagerare coll' immaginazione: la spesa in sostanza è molto minore di quello che a prima vista apparisce, tanto che quasi quasi si potrebbe chiamarla di poco momento. Se si tien conto di tutte le costruzioni e di tutte le decorazioni che si risparmiano in una chiesa compenetrata alle torri, se si tien conto di tutte le costruzioni e decorazioni che si risparmiano nelle due torri compenetrandole alla facciata e alla chiesa, si troverà, che la spesa per costruire queste due torri supera di non molto quella che esigerebbe l'edificazione d'un campanile isolato.

Per darne un esempio così all'ingrosso e per non uscire dal nostro Duomo, considererò il campanile di S.ta Maria del Fiore come un parallelepipedo avente (e le ha difatto) 100 braccia di giro alla base, e 140 di altezza. Avremo allora in esso una superficie totale di braccia quadre 14000 investite dalle costruzioni e dalle decorazioni. Se noi supponessimo adesso di compenetrare questo campanile alla chiesa, si risparmierebbero le costruzioni e le decorazioni seguenti (1).

Costruzioni e decorazioni dell' ala sinistra della facciata, b. 25×56	Br.a quad.e	1400
Costruzioni e decorazioni del fianco sinistro della chiesa compenetrato al campanile, b. 25×76.	«	1900
Costruzioni e decorazioni del fianco destro del campanile compenetrato alla chiesa, b. 25×76.	»	1900
Costruzione e decorazione del lato a tergo del campanile compenetrato alla chiesa, b. 25×56.	»	1400
	Totale braccia quadre	6600

(1) So bene che qui invece di braccie quadre, a rigore bisognerebbe parlare di braccia cube, che importerebbero qualche aumento di spesa; ma

L' istesso risparmio si avrebbe in una torre che si compenetrasse alla facciata e alla chiesa dal lato opposto. Nella totalità dunque si risparmierebbero braccia quadre 13200 di costruzione e di decorazione. Ora la superficie totale del campanile isolato essendo, come si è detto, di braccia quadre 14000, ne viene di conseguenza che questa facciata a due torri si può avere col semplice aumento di braccia quadre 800 sulla superficie che occorrerebbe per la costruzione e decorazione di un campanile isolato. Aumento davvero tutt'altro che rovinoso.

Se la facciata del nostro Duomo si fosse fatta a cotesto modo, cioè con due campanili al dinanzi, i campanili seguiterebbero ad esser belli come adesso e anche più, e godremmo per giunta raddoppiato l' effetto di loro bellezza ; la facciata sarebbe immensa e tale da gareggiare con le più grandi facciate del mondo, e l'insieme della chiesa avrebbe più euritmia, regolarità e ricchezza, ed apparirebbe perciò anche più magnifico e meraviglioso. Oggi invece noi siamo ben lungi dal godere di tutti questi vantaggi; la costruzione della nuova facciata ci ha procurato degl'impacci serissimi, che non avremmo avuti a quel modo, e che io dubito forte siano per esser cessati. Io temo invece che da ora innanzi più d'uno, passando per quella piazza, debba esclamare : - Peccato che il campanile sia così vicino a quella facciata ! - e più d' un altro : - Peccato che quella facciata sia così prossima al campanile!

Il campanile di S.ª Maria del Fiore nel suo complesso è una creazione schiettamente italiana ed è una delle manifestazioni più splendide del bello stile fiorentino. E se ho detto più sopra, che dai finestrati in su esso s'inspira a un concetto nordico più che nazionale, con questo non ho inteso accennare ad imitazione servile od a gretta ricopia. Qui l' imitazione del concetto settentrionale è fatta anzi in modo liberissimo e con norme del tutto diverse da quelle praticate dal-

---

io con questo esempio non ho inteso davvero di fare una perizia, ma solamente di dare così all'ingrosso una dimoslrazione della cosa.

l'arte nordica. La quale esige anzitutto un organismo verticale molto più rigoroso di quello osservato nel campanile nostro, ed assetti piramidali, e sporgenze enormi di contrafforti che si vanno resecando su in alto, e trapassi dalle configurazioni quadrate alle ottagone, e protuberanze pinacolari e tante altre cose congeneri fondate su costruzioni e sviluppi geometrici assai complicati. Qui invece le linee sono quiete e tranquille, verticali e uniformi i contrafforti, le pareti da cima a fondo senza rientri ed a piombo, la forma quadrata invariabile e le linee orizzontali predominanti; cose tutte che repugnano all'indole e ai modi dell'arte settentrionale (1). Tanto è vero questo che alcuni scrittori oltramontani parlando del campanile e credendosi in diritto di poterlo giudicare alla stregua delle costruzioni nordiche, gli fecero biasimo in quanto alle medesime non si uniformava. Ed ebbero torto. Non si può giudicare l'arte d'un popolo coi criterj stessi che informano l'arte di un popolo diverso. Questo si potrà fare allorquando fra i due popoli l'arte, salvo certe particolarità locali, rivela il medesimo genio ed è presso a poco l'istessa: come per esempio, fra la Germania e l'Olanda, fra l'Olanda e il Belgio, fra il Belgio e la Francia. Ma allorquando il sistema architettonico, sia pure d' un' istessa epoca e d'un istesso stile, è fra i due popoli radicalmente diverso ed informato a principî opposti, il voler giudicar l'uno coi criterj e coi canoni stessi dell'altro, è un far della critica sbagliata.

---

(1) Potrei aggiungere anche, entrando in considerazioni più particolari, che nell'architettura settentrionale le finestre delle torri ordinariamente hanno tutta la medesima grandezza, per modo che alternandosi nei varj ordini, quelle superiori cadono precisamente sui vertici degli archi o delle cuspidi di quelle che stanno al dì sotto. Qui invece i finestroni finali sono più alti e più larghi quasi il doppio delle bifore sottoposte, e non dànno luogo perciò alla coincidenza accennata. Tenuto conto di tutte queste diversità essenzialissime si può concludere, che nel campanile nostro non si è preso dall'architettura oltramontana se non il concetto astratto dei grandi finestrati, per sostituirlo a quello delle piccole finestre usate per solito fino allora nella costruzione delle nostre torri.

È come chi dicesse ad un altro: - Tu non parli l'istessa lingua che parlo io, dunque tu parli male - L'architettura italiana, e la toscana inspecie, e la fiorentina più che mai, non hanno avuto mai la pretesa d'imitare o seguire le costruzioni nordiche, di subordinare i loro monumenti al principio delle costruzioni e degli sviluppi geometrici, e non si sono fatto mai un obiettivo precipuo dell'organismo verticale, come hanno fatto i settentrionali con fortunatissimo esito e con esempj mirabili e degni di grande elogio. L'Italia, anche in mezzo alle evoluzioni architettoniche del medio evo, non ha potuto mai cancellare dal suo pensiero quella grande architettura romana da cui tutte quelle evoluzioni ebbero pure l'origine e l'impulso, e per conseguenza non ha potuto mai emanciparsi da quelle tendenze verso l'orizzontalismo e verso la quiete e l'uniformità delle linee, che sono insite all'architettura anzidetta. Noi dunque camminiamo per una via diversa e siamo animati da un genio opposto del tutto a quello dei popoli nordici; ma nonostante credo che tenendo ciascuno il suo cammino, possa arrivare egualmente a buon fine. Se i monumenti ogivali oltramontani sono pregevolissimi, credo che anche i nostri non siano del tutto cattivi, e in questa credenza mi conferma il vedere la diligenza e l'amore con cui gli oltramontani stessi li studiano, e qualche volta anche li riproducono (1). E credo finalmente che il

(1) Credo altresì che se i settentrionali per qualche lato ci sopravanzano, per qualche altro ci stiano al di sotto. Così, per esempio, l'esterno delle loro chiese, in generale, è senza dubbio superiore a quello delle nostre, per l'unità della composizione, per il nesso logico e per l'armonia che vi è fra gli elementi statici e gli elementi estetici dell'edifizio e per l'uniformità per la ricchezza della decorazione. Quanto all'interno però le nostre chiese, sebbene meno sfarzose per la loro semplicità icnografica (che non può paragonarsi davvero alla icnografia lussureggiante delle chiese nordiche e delle francesi in specie) e per l'assenza dei transepti, dei cori a collaterali, dei ricchi triforj e dei ricchissimi finestroni a traforo, quanto all'interno io le credo meglio intese e più saviamente condotte di quelle settentrionali, come forse dimostrerò in altro luogo. Ma dove poi noi siamo senza contra-

dire, che la nostra architettura ogivale è viziosa perchè non è fatta al modo di quella dei settentrionali sia lo stesso pregiudizio piccino che il sentenziare difettosa quella dei settentrionali, perchè non è fatta come la nostra. Nel campo delle Arti come in quello delle Lettere ogni nazione ha il suo genio, il suo gusto particolare; e questo genio e questo gusto vogliono essere rispettati, o per lo meno non vogliono essere malamente confusi gli uni con gli altri. Del resto l'opinione pubblica, da Carlo V imperatore ad oggi, ha giudicato il campanile di S.ª Maria del Fiore un gioiello degno di mettersi in astuccio e di mostrarsi il dì delle feste, e l'opinione pubblica questa volta ha avuto ragione.

E adesso fornito oramai il nostro còmpito, e tenuto conto di quanto ci occorse lungo il cammino che dovemmo percorrere, credo apparirà manifesto, che la tradizione volgare la quale attribuisce a Giotto l'architettura della torre bellissima che oggi si estolle altera e leggiadra al fianco del nostro duomo è una tradizione infondata. Infondata in quanto riguarda il concetto: imperocchè qualunque si voglia che fosse il concetto originario che Giotto s'era formato della medesima, e sia che questo s'uniformasse o no al vecchio disegno della pergamena senese, è indubitato però che esso doveva essere essenzialmente diverso da quello ch'è oggi, e di gran lunga inferiore. Infondata quanto alle forme, essendochè è dimostrato del pari che il nostro campanile presenta oggi in sè tali differenze di stile da non potersi attribuire all'opera d'un solo architetto. Ripetiamolo ancora:

---

sto al di sopra degli oltramontani è nella costruzione degli edifizi civili. Le fabbriche d'Orsanmichele, la Loggia dei Signori, i palazzi di Siena e di S. Gemignano, i palazzi pubblici di Piacenza e di Cremona, il palazzo dei Dogi non che gli altri bellissimi di Venezia e tanti altri che pur ne abbiamo sono esempi che l'architettura nordica non potrebbe fornircene altrettanti. Questo ho detto per far vedere come ogni popolo abbia diritto al suo elogio, e come non fosse nel vero il Viollet-le-Duc allorquando asseriva, che gl'Italiani in fatto d'architettura ogivale non hanno capito mai niente.

al di là di quelle 11 braccia da basso che furono costruite vivente quel sommo maestro, lo spirito giottesco non aleggia più su quelle mura e si allontana per sempre dal monumento. E qui bisogna pur confessarlo a nostra confusione: se della nostra architettura medioevale noi ne sapessimo un poco più di quello che ne sappiamo, nessuno io credo, avrebbe osato dire, che il campanile, inspecie nelle parti più alte, è opera dei tempi di Giotto, e che quello stile che lì risale alla prima metà del secolo XIV.

Probabilmente vi saranno parecchi ai quali queste mie conclusioni torneranno sgradite e dolorose, e che si accuoreranno in veder togliere questa gemma bellissima dalla corona del pastorello di Vespignano. Io però non posso accorarmene: sia perchè questa corona è splendida abbastanza per rifulgere di gran luce anche all'infuori di cotesta gemma; sia perchè la verità reintegrata e la giustizia fatta non mi sembrano cose da doverne menare cordoglio. Giotto usurpò la gloria che gli venne dal campanile a sua insaputa, epperciò senza nessuna sua colpa; ma io reputo sarebbe colpa e gravissima il continuare ad attribuirgliela allorquando la convinzione ci dice, che non gli appartiene. Del resto è avvenuto del campanile precisamente come del Duomo. Il Duomo fu cominciato a fondarsi da Arnolfo; di mano in mano che esso si costruiva il suo disegno venne più volte modificato ingrandito e rifatto, tanto che un secolo dopo non era più quello. Ma il volgo di tutto questo non volle curarsene; aveva preso oramai a chiamarlo il *Duomo di Arnolfo*, e così lo seguitò sempre a chiamare. Lo stesso del campanile: esso fu preso a fondarsi da Giotto che morì quasi subito dopo. Col volger degli anni il concetto giottesco disparve da quella torre; ma non importa. Il volgo l'aveva oramai cominciato a chiamare il *Campanile di Giotto*, e così ha seguitato e seguiterà sempre a chiamarlo.